2607
BIBLIOTECA NACIONAL

# Deslindes

REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

*El descubrimiento de América*, Alicia Fernández
*Los festejos del cuarto centenario en el Uruguay finisecular*, Oscar Jorge Villa
*Regionalismo cultural y la vanguardia: el taller Torres García*, Gabriel Peluffo
*Acerca de la escritura*, Cristina Peri Rossi
*Felisberto Hernández: el zoológico imaginario*, Pablo Rocca
*Rasgos estructurales en el relato breve de Mario Levrero*, Rómulo Cosse
*Mario Levrero, ¿un marginal en la periferia?*, Jorge Ernesto Olivera
*La imaginación del nuevo mundo: Maluco y la Postmodernidad*, Hugo Verani
*Nueva fantasía uruguaya*, Lauro Marauda
*Leo Maslíah o la insurrección por el humor*, Ana Inés Larre Borges
*Polleri: Una metáfora de la alienación ciudadana*, Carina Blixen
*Carlos Liscano: la poética de la soledad*, Oscar Brando
*"Fernanda Soto" de Pedro Leandro Ipuche*, María Ester Cantonnet
*"La Malambrunada": una sátira sobre las mujeres*, María Inés Torres
*La rumia y el caramillo:en la narrativa de Armonía Somers*, Beatriz Vegh
*Aspectos y problemas de la manipulación discursiva*, Iber Verdugo
*Una defensa de la poesía*, Percy Bysshe Shelley
*Semiosis, pasión y muerte del* self *romántico*, Fernando Andacht
*La cuestión del sujeto en el pensamiento de Arturo Ardao*, Yamandú Acosta

2-3
*Mayo 1993*

MINISTERIO DE EDUCACION Y CULTURA

**DOCTOR ANTONIO MERCADER**
Secretario de Estado

BIBLIOTECA NACIONAL

**RAFAEL GOMENSORO**
Director General

**ROMULO COSSE**
Director de Investigaciones

**Deslindes: Revista de la Biblioteca Nacional**
Nº 1 (mar. 1992)
Montevideo: BN, 1992
v.; 24 cm.
Irregular.
Por Nos. anteriores véase: Revista de la Biblioteca Nacional Nº 1 (1966) - Nº 27 (abr. 190)

**ISSN 0797-6402.**

1. HUMANIDADES
2. BIBLIOTECAS NACIONALES - REVISTAS
I. Montevideo. Biblioteca Nacional.
LC PN 5095
CDD 050

Logo, diseño de portada y diagramación: *MARCIA COLLAZO*

**IMPRESORA GRAPHIS**
Juan C. Gómez 1457
Tel. 95 83 43 Fax. 96 43 32
Montevideo - Uruguay
D.L. 290.422/93
Amp. Art. 79. Ley 13.349/92

# Deslindes

## REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL

SUPLEMENTO BIBLIOTECOLOGICO

Nº 2-3
Mayo 1993
MONTEVIDEO

## *PRESENTACION*

*El número 1 de* **Deslindes** *estuvo dedicado en buena parte, a reabrir espacios de discusión y análisis, sobre algunos autores que con un criterio tradicional pueden considerarse ya clásicos o sea, incorporados definitivamente a nuestra cultura con el carácter de modelos o arquetipos (como por ejemplo, precisamente, Quiroga y Zorrilla).*

*Sin embargo, el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, además de estudiar como es obvio, dichas expresiones paradigmáticas de la cultura nacional, debe atender su proceso actual y vivo, sus contradicciones, vertientes y tendencias, en todo su dinamismo y en toda su variedad. Por eso consagramos en la presente entrega toda una sección a la ficción de los últimos años.*

*Complementariamente, temas como el descubrimiento, la vanguardia de Torres García; la manipulación del lenguaje; la consideración de algunos rasgos desconocidos del pensamiento estético de Schelley; la filosofía de Ardao; constituyen un abanico de asuntos, creemos, suficientemente amplio y atractivo.*

*Por último, corresponde como siempre agradecer a los colaboradores por la dedicación y el profesionalismo de sus contribuciones.*

***Rómulo Cosse***
*Director del Dpto. de Investigaciones*

# INDICE

Presentación ..... 7

La empresa colombina y la celebración de su cuarto centenario en el Uruguay finisecular
por Alicia Fernández y Oscar Jorge Villa ..... 11

Algunos factores que explican el descubrimiento de América y su posterior conquista, pero no la justifican,
por Alicia Fernández ..... 13

Los festejos del cuarto centenario en el Uruguay finisecular,
por Oscar Jorge Villa ..... 29

Regionalismo cultural y la vanguardia: el taller Torres García,
por Gabriel Peluffo ..... 59

Acerca de la escritura,
por Cristina Peri Rossi ..... 71

Un tema en los relatos de Felisberto Hernández: el zoológico imaginario,
por Pablo Rocca ..... 77

Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Mario Levrero,
por Rómulo Cosse ..... 91

Mario Levrero, ¿un marginal en la periferia?,
por Jorge Ernesto Olivera ..... 103

La imaginación del nuevo mundo: Maluco y la Postmodernidad,
por Hugo Verani ..... 117

Nueva fantasía uruguaya,
por Lauro Marauda ..... 129

Leo Maslíah o la insurrección por el humor,
por Ana Inés Larre Borges ..... 151

Una metáfora de la alienación ciudadana: dos novelas de Felipe Polleri,
por Carina Blixen ..... 169

Carlos Liscano: la poética de la soledad,
por Oscar Brando ..... 181

"Fernanda Soto" de Pedro Leandro Ipuche, esbozos y aproximaciones,
por María Ester Cantonnet ..... 197

"La Malambrunada": transgresión y censura
en una sátira sobre las mujeres,
por María Inés Torres ..... 211

La rumia y el caramillo: figuras relacionales
en la narrativa de Armonía Somers,
por Beatriz Vegh ..... 225

Aspectos y problemas de la manipulación discursiva,
por Iber Verdugo ..... 237

Breve introducción a una defensa de la poesía,
por Hilia Moreira ..... 265

Semiosis, pasión y muerte del *self* romántico,
por Fernando Andacht ..... 299

La cuestión del sujeto en el pensamiento de Arturo Ardao,
por Yamandú Acosta ..... 321

# LA PRIMERA EMPRESA COLOMBINA Y LA CELEBRACION DE SU CUARTO CENTENARIO EN EL URUGUAY FINISECULAR

*Con motivo de los 500 años del descubrimiento de América hemos trabajado sobre el tema con una extensión mayor a la de esta presentación. El ajuste se debe a los límites naturales que impone una revista.*

*A.F. y O.V., 1992*

# ALGUNOS FACTORES QUE EXPLICAN EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA Y SU POSTERIOR CONQUISTA, PERO QUE NO LA JUSTIFICAN

*Alicia Fernández de Batalla. Uruguaya, Profesora de Historia (IPA). En estos momentos prepara su tesis de Maestría en Educación por la Universidad Católica del Uruguay. Es colaboradora habitual en la Revista de la Biblioteca Nacional.*

# ALGUNOS FACTORES QUE EXPLICAN EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA Y SU POSTERIOR CONQUISTA, PERO QUE NO LA JUSTIFICAN

ALICIA FERNANDEZ LABEQUE

Los navegantes buscaban Catay y encontraron América y el Cabo de Buena Esperanza. Las descripciones de Marco Polo poblaban su espíritu y agitaban su imaginación. Tenían *una* finalidad; el resto fueron vicisitudes, en un primer momento secundarias. El objetivo era claro, las Indias, y América se interponía, era forzoso rodear el obstáculo o regresar a la ruta del Cabo. La consideración de América por sí misma fue pues, cronológicamente, secundaria.

Cristóbal Colón estaba convencido de haber llegado a Japón. La sugerencia hecha en 1507 por el humanista geógrafo Martín Waldseemüller, de bautizar con el nombre de Américo Vespucio las tierras descubiertas, sólo se aceptó al principio para las regiones meridionales del Nuevo Mundo. Todavía a mediados del Siglo XV los contratos de fletes seguían calificando como "islas del Brasil" a toda América del Sur. Solamente la constatación de que la naturaleza no había previsto una comunicación entre el Atlántico y el "Mar Oriental" (llamado poco después Pacífico) logró que fuera aceptada la continuidad continental de América. Hasta ese momento, todo gran río, desde el San Lorenzo hasta el Río de la Plata, fue tomado como un estrecho.

Apegándonos deliberadamente al descubrimiento de América, en la medida en que se lo puede comprender, consideraremos la tarea de los exploradores bajo dos formas. La primera fue el incansable reconocimiento de las costas atlánticas del obstáculo americano; la segunda, un esfuerzo casi sobrehumano para liberarse de este obstáculo. Era necesaria tanta ciencia y experiencia que, en su mayoría, los exploradores de esa época, fueron a la vez sabios y expertos marinos.

## "AMERICA", OBSTACULO INESPERADO

Todo hubiera sido más simple para Cristóbal Colón si, durante su primer viaje, no hubiera estado obsesionado por la búsqueda de la isla de Cipango o de la tierra firme de Catay. Creyó encontrar la primera de la isla llamada Cibao por los indios; identificó la segunda con Cuba, convencido de haber reconocido ciertos lugares de acuerdo con las memorias de Marco Polo. Lo peor es que hizo que sus compañeros compartieran sus ilusiones. Creía ver lo que esperaba encontrar y tomaba sus deseos por realidades. ¿Podrían estas presunciones e ilusiones restar valor al testimonio de

Colón? Sin duda, se ha formulado la pregunta sobre el valor de estos cálculos náuticos. El almirante S.E. Morrison, que tuvo el cuidado y el mérito de verificar en el propio terreno el desarrollo de los viajes de Colón, haciendo otra vez los mismos recorridos de la isla en el mar de las Antillas, explicó algunos errores, por ejemplo en cuanto a la determinación de la latitud, por una confusión de la estrella Polar con otra estrella, error excusable en un explorador que todavía no estaba habituado al cielo tropical. En cuanto a las observaciones geográficas y etnológicas, aun cuando los prejuicios de Colón orientaron y desviaron sus interpretaciones, sus indicaciones no carecen de valor ni de interés.

El testimonio auténticamente personal de Colón es difícil de comprender. El mismo, después del regreso de su primer viaje, sólo dispuso de una copia del Diario, cuyo original había sido enviado a los Reyes Católicos, y el contenido de esta copia nos ha llegado solamente en forma de un Sumario elaborado por Bartolomé de Las Casas, quien añadió interpolaciones de su cosecha a las citas textuales e indirectas extraídas del Diario. No obstante, las adiciones y comentarios del defensor de los indios, autor de la Historia de las Indias, son inapreciables, aunque posteriores al viaje. Hijo y hermano de dos de los primeros colonos de la Isla Española (Haití), primer sacerdote ordenado en América, estaba suficientemente informado como para ser un fiel intérprete del pensamiento de Colón.

En una carta destinada a los Reyes Católicos, Colón redactó un resumen de su Diario. Temiendo zozobrar en los parajes de las Azores, quería así paliar la eventual desaparición de su relato. Por ello, el 14 de febrero envolvió esta carta en un lienzo encerrado y la colocó en un barril que tiró al mar. Naturalmente, jamás se la encontró. Mas al día siguiente Colón terminaba una segunda carta que resumía la anterior, la cual debía enviarse, a partir de la llegada al puerto y por correo expreso, a Luis de Santángel, porque fue a ese hombre de negocios tan influyente, probablemente de ascendencia judía pero converso, que ejercía las funciones de tesorero de la casa de Fernando el Católico, a quien Colón debía una buena parte del financiamiento de su empresa. He aquí lo que nos proporciona el único relato auténtico del descubrimiento de Colón escrito por su propia mano: el documento, conservado en los Archivos Nacionales de España, en Simancas, es de una excepcional importancia [1].

El sumario de las Casas, así como la Carta de Santángel, permiten conocer día a día las etapas del primer viaje y las observaciones del explorador. Estas, hechas en el mar y en las islas descubiertas, se escalonan a partir de la salida de Palos, en el río Tinto de Andalucía, el 3 de agosto de 1492, hasta el regreso al mismo puerto el 15 de marzo siguiente, pasando por la llegada matinal, el viernes 12 de octubre, a Guanahaní, bautizada San Salvador, por una escala en Cuba, una estancia de un mes en Haití y, finalmente, dos etapas a las Azores y a Lisboa.

Si bien Cristóbal Colón tuvo —en sus sucesivos viajes— un presentimiento de la continentalidad de las regiones al sur del golfo de Paria, es a otros exploradores, sus antiguos compañeros que después se convirtieron en sus rivales, o a sus sucesores, a los que se deben las primeras descripciones de lo que se iba a llamar América del Sur. Precisamente Américo Vespucio fue uno de esos iniciadores. Sin entrar a las discusiones eruditas suscitadas por los problemas previos a los viajes,

tetenemos, entre otros muchos testimonios, aquel que el epónimo del nuevo continente dejó en una carta escrita en Lisboa el 28 de julio de 1500. Américo había regresado el mes anterior de un viaje que comenzó en Cádiz el 18 de mayo de 1499 con Alonso de Hojeda. Este último, un castellano muy altivo, buen marino, mas ante todo aventurero, compañero de Colón desde 1493, pero que se había disgustado con él durante el tercer viaje, no tuvo ningún escrúpulo en utilizar en su provecho la experiencia adquirida gracias al almirante: el mapa del golfo de Paria le permitió así llegar directamente a Trinidad y a tierra firme y seguir la orilla de ésta, antes de emprender la ruta del norte por la Boca-de-Dragón. En diez meses había recorrido 20 mil millas. En este viaje participaba asimismo un célebre veterano de las expediciones de Colón, Juan de la Cosa. Estas circunstancias dan todavía más interés a la carta de Vespucio. También Américo había contribuido a los primeros éxitos de Colón. Hijo de un notario florentino, ingresado al servicio de la banda de los Médici, había servido de agente para el abastecimiento de los navíos del genovés. El de 1499 no era tal vez su primer viaje transatlántico, si es cierto que navegó hacia el golfo de México en 1497-1498. Por otra parte, no se limitó a la expedición de 1499, sino que emprendió otros viajes posteriores, especialmente al Río de la Plata, después de lo cual se sabe que fue piloto mayor de las flotas de Castilla. Humanista, hombre de negocios, marino experimentado, Vespucio era un observador atento y capaz de dar cuenta con arte de lo que había visto. Fue sin duda el primero en describir el enorme estuario del Amazonas y la penetración de sus aguas dulces en pleno océano; en señalar la importancia de las corrientes marinas al noreste de la América meridional y en describir las costumbres de los indios de estas regiones. Sin embargo, descendiendo más al sur, ya no fue su primer observador. Un año después del viaje de Vespucio con Hojeda, Cabral daba, en 1500, la primera descripción de la zona de Puerto Seguro [2].

Retomando nuestro punto inicial de las condiciones científicas y experienciales de los exploradores manejaremos la hipótesis de:

## MIENTRAS MAS VE EL HOMBRE, MAS DESEA VER

A los que buscaban al misterioso Preste Juan y las vías de acceso a las especies y al oro, añadió el humanismo hombres de ciencia y espíritu curiosos de conocer el mundo y el hombre dondequiera se encuentre éste. Se formó así una mezcolanza de clérigos deseosos de evangelizar, guerreros furiosos de batirse con los infieles, profesionales del mar, mercaderes, diplomáticos; unos trabajando para sí mismos, otros para la gloria de Dios y la de sus príncipes. Provenientes de todos los horizontes, con temperamentos diferentes, recorriendo en tres siglos las regiones más diversas por tierra y por mar, ¿qué tenían en común? Una respuesta simple, pero llena de matices: la curiosidad, una curiosidad a toda prueba. La voluntad de conocer fue en todos ellos la disposición principal que les permitió, dominándose a sí mismos, vencer las dificultades. El estudio de sus personalidades revela, en muchos casos, que la aventura comenzó —por lo que se conoce— a una edad relativamente madura sobre todo por la época en que vivían. Mientras que Vasco da Gama andaba por los 30 años cuando hizo su primer viaje a la India, Colón debía

tener aproximadamente 42 años en 1492, y Magallanes 40 cuando descubrió el estrecho.

Mientras los grandes exploradores tenían la edad que les reconocía su experiencia, por el contrario las tripulaciones, que algunas veces eran reclutadas incluso de entre los sentenciados, no experimentaban el mismo interés y ardor. Por ello, más de una vez, los murmullos se tornaban en sublevaciones. No era sólo la rebelión por envidia a Pinzón, lo que tuvo que enfrentar Colón en su primer viaje. Este por ejemplo, no comunicó a su tripulación sus verdaderas intenciones porque, según Las Casas, los marinos no estaban preparados para el descubrimiento. Tenía nuevos impedimentos y demandas de salarios superiores a sus medios. Ya en el mar, no reveló a los compañeros de su primer viaje las distancias realmente recorridas, por miedo a provocar pánico ante el alejamiento e inquietud por el agotamiento de los víveres. Junto a estas dificultades se sumó la prueba de las exigencias técnicas. Si los hombres podían poner a prueba a veces rudamente, la determinación de los exploradores, los problemas de organización y de conducción de las expediciones en el plano material y técnico exigían mucha vigilancia de su parte.

## CURIOSIDAD Y VOLUNTAD HABRIAN SIDO EN VANO SIN PREVISION Y REFLEXION

Reunir los medios de transporte y abastecerse con las reservas necesarias de víveres para los largos trayectos bajo diferentes climas exigía muchas precauciones.

Cristóbal Colón modificó el aparejo de la Niña para mejorar el ritmo de su marcha. A menudo se presentaba este delicado problema de la diferencia de velocidad entre los navíos ligeros, buenos para maniobrar, que navegaban bien y los barcos de transporte, indispensables pero pesados.

Las necesidades técnicas de la navegación suponían algunos conocimientos científicos y mucha intuición. Tras los cruceros de corta distancia y con frecuencia próximos a las costas sobre rutas conocidas, las campañas de larga duración en pleno mar y por lugares desconocidos constituyeron la hazaña colectiva de muchas generaciones sucesiva de marinos. Nuestro trabajo no comprende el informe de los progresos del arte náutico. Es suficiente recordar dos condiciones intelectuales importantes: el espíritu de observación y una atención constantemente alerta; los problemas principales eran determinar y mantener una ruta, lo que supone el conocimiento de su posición.

Como los exploradores portugueses habían cruzado el Ecuador, habían adquirido la experiencia de las constelaciones australes y enriquecido los mapas con trazados de las latitudes, sistemáticamente efectuados en la costa africana como resultado de las iniciativas del infante Enrique. La determinación de las alturas de los astros fue favorecida por la adaptación del astrolabio tradicional para su empleo en el mar. La utilización de los portulanos a bordo de los navíos se había generalizado después de que a mediados del siglo XIV, en 1354, el rey de Aragón prescribió que todo navío debía poseer dos de ellos. Pero el descubrimiento, en sus primeros tiempos, se servía necesariamente menos de los mapas que lo que el portulano servía para precisar éstos y efectuar los trazados. Además de los mapas, que los portugueses

trataron de sustraer a la curiosidad de las demás naciones, el equipo del navegante se componía del astrolabio, el cuadrante, las cartas de declinación, las cartas de mareas y un calendario perpetuo. Dan fe de ello los inventarios de los navíos. La posición de los barcos era calculable a partir de la observación de la altura del sol al mediodía, o por las de la estrella Polar o de la Cruz del Sur por la noche. Gracias a estos cálculos de las latitudes, la navegación, de acuerdo con el trazado de los paralelos, era posible en los recorridos transoceánicos hacia el oeste y viceversa. La longitud, por el contrario, dio problemas hasta la invención del reloj marítimo en el siglo XVIII [3]. No obstante, los navegantes, comenzando por Colón, verificaban empíricamente sus cálculos. Lejos de ser anticientífica, esta costumbre traducía una prudencia loable y una atención constante y necesaria a todos los indicios y todos todos los signos. Al regreso de su primer viaje, en medio de un temporal, el 3 de febrero de 1493, Colón no pudo medir la altura ni con el astrolabio ni con el cuadrante a causa del balanceo. Tuvo que valerse entonces de la experiencia, de la observación y de la intuición provenientes de la práctica. En las cercanías de las Antillas, en setiembre y octubre de 1492, Colón observa el color del agua, utiliza la sonda, contempla el vuelo de los "faetones que no se alejan de la tierra a más de 25 leguas", el paso de los albatros, la presencia de un cangrejo; apunta la captura de dorados, el flotar de madera proveniente de naufragios. Nada escapa a la curiosidad del ojo ejercitado de los marinos. Si el menor indicio visible ayuda a calcular el lugar en que se encuentran, la evaluación de la velocidad recorrida contribuye a la estimación aproximada de la longitud. La ampolla, es decir el reloj de arena, la suministraba. Colón lo anota [4].

Cualquiera que fuera el nivel del equipo científico de los exploradores, la observación, que presupone la atención, seguía siendo la disposición de espíritu más necesaria. Así lo manifiesta Colón al escribirles a los Reyes Católicos manifestando que habría que emplear "personas cuya experiencia sea bien conocida y hayan frecuentado tanto los parajes que conozcan los detalles del camino, a quienes vulgarmente se les llama pilotos" [5]. A esta necesidad de guías y de pilotos se añadía la necesidad de intérpretes. La importancia de su papel aparecerá más adelante.

## PRUEBAS FISICAS Y PSICOLOGICAS

Finalmente, la tenacidad de los exploradores era puesta a prueba también en el terreno personal. Tenían que saber dominarse, ya que una duda o una indecisión podían desalentar a los compañeros o a la tripulación. Los sufrimientos y las fatigas, que no escaseaban, habrían acabado con la moral de hombres menos resueltos a descubrir la novedad. Por ejemplo, Colón, a su regreso en 1493, padeció todas las fatigas de un comandante a bordo luchando contra la mar gruesa. Parado, sin dormir, padeció mucho de las piernas. Expuesto día y noche al frío y la lluvia, comiendo insuficientemente estaba agotado. Se sabe que desde sus primeros viajes sufría de los ojos, tal vez a fuerza de quedarse en vela.

El miedo no perdonaba a nadie. El alejamiento infundía la inquietud y provocaba el descontento de la tripulación, que exigía el regreso.

Colón ocultaba la distancia recorrida para que los hombres no perdieran el valor; él mismo parecía inquietarse. Otras veces luchando contra violentas tempestades, por ejemplo, en febrero de 1493, el almirante se dejó llevar primero por la dirección de los vientos, porque no tenía otra posibilidad de salvación, pero el mar se embraveció. Lo habían probado todo, y nadie esperaba salvarse: el último recurso era invocar al cielo. Fue el momento de los votos individuales y de los votos colectivos; se sortearon garbanzos marcados con una cruz por el almirante para designar a los peregrinos que estarían encargados de ir, en caso de salvarse, a manifestar el agradecimiento de la comunidad de a bordo a Nuestra Señora de Guadalupe, a Nuestra Señora de Loreto y a Santa Clara de Moguer [6].

No todos tenían la suerte de regresar. El dolor del alejamiento fue a veces resentido cruelmente. Tampoco debemos olvidar el aspecto psicológico que causan las separaciones y la falta de noticias. Las cartas de los marinos, escritas y tal vez recibidas, después de un larguísimo silencio, recuerdan "la buena madre que llora cuando su querido hijo, ausente desde hacía 10 meses...", "...y siempre acecha la orilla e interroga a los marinos...".

La inquietud fue el precio de la atracción de la exploración. Estos exploradores nunca interrumpían el descubrimiento, aun cuando la enfermedad o la muerte violenta diezmaba sus filas. Siempre dieron prueba de tenacidad.

La tenacidad de la que dieron prueba los exploradores de generación en generación puede parecer desconcertante. No lo es tanto si se considera su fuerza profunda, la curiosidad y la ambición, que se mezclaron al deseo de conocer y a los móviles interesados.

Los fracasos se vieron compensados con los éxitos, y la curiosidad tenaz se volvió redituable.

El éxito arrancó lágrimas a Magallanes a su salida del estrecho que conservó su nombre; e inspiró a Colón una autosatisfacción tan legítima como vanidosa. El pretendió ser el único en conocer exactamente la ruta de las Indias y se vanagloriaba de haber "descubierto 1.400 islas y 333 leguas de tierra firme de Asia" [7].

## LOS EXPLORADORES ANTE SUS DESCUBRIMIENTOS

Curiosos, los exploradores no partían, sin embargo, con la cabeza vacía. Del medio donde habían nacido, en el que habían vivido, de la instrucción que recibieron, de las experiencias practicadas, habían heredado y acumulado una masa de prejuicios, de conocimientos, de creencias, de certidumbres, de sentimientos y de dudas. *Todo lo adquirido condicionó su mirada a manera de un prisma*, y es evidente que no podían concebir de antemano paisajes y sociedades de otra forma que con la ayuda de normas, de medidas y de imágenes familiares. Con las que compararon y valoraron el nuevo mundo, a la naturaleza y a los hombres, lo que provocó sin duda un *choque*. Es en este momento cuando los exploradores, según sus temperamentos, comenzaron a juzgar, a perder algunas de sus ilusiones, a probar las decepciones, fatigas, entusiasmo, vanidades y ambiciones.

Tuvieron que pasar muchos años antes de que los exploradores tomaran conciencia de la individualidad americana. En su infatigable búsqueda de las Indias,

los artífices de los grandes descubrimientos creían reemplazar directamente a sus predecesores en Asia y en Extremo Oriente. Colón se consideraba como el sucesor de Marco Polo.

"Para la realización del viaje de las Indias —escribe Colón— ni la razón, ni las matemáticas, ni el mapamundi, me fueron de utilidad alguna" [8]. Con una fuerte dosis de exageración, esta declaración contiene una parte de verdad y podría aplicarse a muchos otros exploradores. Desde la antigüedad, el bagaje cultural contenía datos científicos, exactos, erróneos o deformados, con razón o sin ella, avalados, al menos en su esencia, por las "autoridades" reconocidas. A través del tiempo la tradición oral había sobrecargado esta herencia mezclando en ella anécdotas, leyendas, imágenes mentales provenientes con frecuencia de un folklore internacional. Los exploradores traían, pues, hábitos de pensamiento y sistemas de valores que regularon su conducta y les sirvieron de marca de referencia en su confrontación con los hechos nuevos. A ello se añadían, bien entendido, las disposiciones y las intenciones personales de cada uno. Así, cada quien construía, de alguna manera, su objetivo y lo que veían se situaba en el plano de su propia expectativa, en concordancia o discordancia con ella. Puesto que en su adquisición y en las predisposiciones pesaban los criterios de su observación, aceptaba, rechazaba o ignoraba lo que no correspondía a dicha expectativa, escapaba a su lógica o simplemente a su sensatez. De ahí la necesidad de tomar en cuenta la parte del cociente personal en los testimonios recopilados. Sin embargo, a pesar de los cambios ocurridos entre mediados del siglo XIII y mediados del XIV, existían algunos datos comunes, especie de componente de una "imagen del mundo", recibida de los "geógrafos" de la antigüedad tardía y de la alta Edad Media, recopilados por compiladores, algunos de los cuales, en el siglo XIII, tuvieron el genio de la síntesis. Es lo que llamaremos, a falta de un mejor término, los mitos motores del descubrimiento. Nunca apareció con tanta amplitud el dinamismo de los mitos como con Cristóbal Colón. Todos convergían. A las viejas leyendas del océano, que fueron llamadas Atlántida y las Islas Afortunadas, vino a añadirse la búsqueda del paraíso terrenal, del país de los Reyes Magos, del Preste Juan y del oro de Catay, en un cortejo constante de ilusiones. El paraíso terrenal: Colón, afectado por el mal tiempo en las cercanías de Europa, al regreso de su primer viaje, dedujo que "los teólogos tenían razón en afirmar que el paraíso terrenal se encuentra en la extremidad Oriente, porque aquellas regiones son perfectamente templadas" [9]. Por otra parte, más tarde, durante su tercer viaje, después de señalar que "ningún escrito latino o griego indica de manera precisa el lugar del paraíso terrenal", asegura poderlo precisar. Para él la Tierra no es realmente redonda, y tiene la forma de una pera con dos abultamientos; la más alta de esas protuberancias, así como la más cercana, al sur del Ecuador, en la extremidad del Oriente, goza de un clima delicioso, pero inaccesible: ése es el paraíso terrenal, en las antípodas de Jerusalem. La fuerza de la ilusión y la convicción del mito llevaron a Colón a creerse encargado de una misión casi divina. Se comparó con Salomón que enviaba sus navíos a explorar el Oriente. Tampoco tiene nada de asombroso que entonces, al final de la Edad Media, Colón haya encontrado de nuevo el mito de la cruzada.

Los Reyes Católicos tampoco podían saber que, al menos en el tiempo de Colón, el oro también era un mito. Las Casas escribe que "el almirante se imaginaba encontrarse a dos pasos de la fuente de oro y que Dios debía mostrarle el lugar preciso en donde se le produce". En efecto, desde el día siguiente de su llegada a las Antillas, Colón anotó: "Me esforzaba en darme cuenta de si allí había oro". Es un estribillo cotidiano en el Diario del primer viaje. El oro era una obsesión para él, hasta el punto de que interpretaba los gestos que hacían los indígenas como la indicación de su presencia y de la manera de trabajarlo. No obstante, aparece una pizca de inquietud cuando los granos de oro recogidos en la arena de un río son "minúsculos", y le asalta alguna duda sobre la exactitud de los informes recibidos. Termina por encomendarse a Dios: "Que el Señor me dirija por su misericordia para que yo descubra este oro; es decir su mina, porque hay aquí bastantes gentes para decirme dónde está". Pero en ningún caso se ve mermada su convicción. Le parece impensable que no haya oro, no solamente porque Marco Polo escribió que lo había en Catay, donde cree encontrarse, sino porque bajo climas cálidos el sol es generador de todas las riquezas, tanto del oro como las especias.

La ingenuidad de Colón está menos en juego que su testarudez. Compartía las ideas de su tiempo y su comportamiento se encuentra en muchos de los exploradores.

## NUEVAS DIMENSIONES DEL MUNDO

El sentimiento más inmediato de los exploradores en su exilio fue sin duda, su asombro ante paisajes y condiciones naturales de los que no tenían experiencia ni, a menudo, tampoco una idea. Provenientes en su mayor parte de Europa Occidental, parecen sorprendidos por la inmensidad marítima y continental y por los plazos de viaje del todo insólitos.

La experiencia de las condiciones de la circulación oceánica contribuyó pues a revelar a los exploradores la extensión de las zonas marítimas. En ese momento, la ciencia náutica occidental adquirió, en efecto, el conocimiento de los dos sistemas de circuitos cerrados, de gran amplitud y de sentidos opuestos, que caracterizan el régimen de los vientos y la dirección de las corrientes de superficie en los dos hemisferios, con una regularidad más clara en el hemisferio sur. También las islas, en otro tiempo objeto de descubrimientos, iban a constituir en adelante, a medida que se extendía la exploración, una especie de periferia de las costas europeas y van a desempeñar durante siglos, el papel de puntos de partida y llegada de las grandes navegaciones oceánicas hacia casi todas las direcciones, gracias a su proximidad con la zona central de los sistemas de vientos y corrientes en el Atlántico [10].

Entre estos dos sistemas de circulación atmosférica, un primer peligro era una zona de calma donde los viajeros corrían el riesgo de permanecer detenidos por la calma chicha y de agotar sus recursos de agua y de víveres. Colón describió el mar de los Sargazos, "uniforme, sin chapoteo, sin viento, cubierto de algas, inquietante".

El tributo del descubrimiento de las condiciones de la navegación oceánica, al mismo tiempo que de los mismos océanos, fue la considerable prolongación de las campañas en el mar. Recordemos la duración de las travesías de Cabral y de

Gonneville por el Atlántico sur, la de Magallanes (tres meses y veinte días) por el Pacífico, y el regreso del Victoria en 1522. Lejos estaban de las travesías mediterráneas de puerto a puerto y del cabotaje atlántico de plena Edad Media. De ello resultaba no solamente un agotamiento humano, sino también un desgaste de las embarcaciones. Hasta para las campañas menos largas, los temporales que exigían más de los navíos y sobre todo las aguas cálidas de las bajas latitudes, averiaban enormemente los cascos de madera. Además, hasta que se inició la construcción metálica, algunas embarcaciones terminaban por sobrecargarse peligrosamente de parásitos animales o vegetales. La necesidad de carenar condujo a los exploradores a buscar refugios protegidos de los vientos y del mar, y al abrigo de los ataques indígenas. Casi todos los relatos mencionan escalas indispensables para cambiar los aparejos, encontrar las maderas adecuadas para reemplazar los mástiles y los timones; llegó a suceder que se tuviera que abandonar un navío que no estaba en condiciones de navegación. Eso le sucedió por ejemplo a Colón en Jamaica y a Elcano en las Molucas.

El paso hacia el hemisferio austral y el cambio de aspecto del cielo fue sin duda, para los primeros exploradores que se arriesgaron por ahí, la ocasión de constataciones a veces desconcertantes para algunos de ellos. Para los más instruidos eso no era inesperado, ya que la astrología, no era una ciencia nueva. Pero la observación en el mar plantea problemas diferentes que en una habitación, ya que de ella dependen la seguridad del navío y el mantenimiento de la ruta.

Así, hacia el año 1500, la mirada de los exploradores se extendía ya al conjunto del universo austral. Sin embargo, la siguiente generación también pudo enriquecer sus experiencias en otras regiones. Eso hizo Colón. Al narrar su tercer viaje, declara haber "observado siempre un gran cambio en el cielo, así como en el estado de la atmósfera y en el agua del mar, a una centena de leguas al oeste de las Azores". Sin embargo, a continuación de las reflexiones precedentes, Colón añadió la constatación de que "más allá de una línea norte-sur, a una centena de leguas al este de las Azores, la aguja de la brújula que hasta ese momento declinaba al noreste, declina al noroeste una cuarta entera". Ya al inicio del siglo XIV la declinación magnética no era desconocida por los dibujantes de portulanos, a juzgar por el estudio de sus obras. Los viajes de exploración pusieron en evidencia en las regiones brumosas del norte las anomalías locales de temibles consecuencias. Eso explica la presencia en los mapas de una escala auxiliar de declinaciones en la zona de Terranova.

Junto al descubrimiento de la inmensidad y del cielo austral surge la desmesura de los ríos, desiertos y montañas. La inmensidad no escatimaba sus penalidades. La desmesura constituía uno de sus caracteres y sus apremios se extendían tanto al dominio continental como al sector marítimo. Al encuentro de uno y de otro, los grandes estuarios parecían abrir a los navegantes perspectivas de importancia igual al asombro admirativo o espantado que su curso inspiraba a los exploradores terrestres.

La inmensidad y desmesura de la naturaleza nos permite sin duda descubrir en los exploradores dos sentimientos: el del aislamiento y el de la debilidad humana. El sentimiento de aislamiento fue un sentimiento a la vez individual y colectivo de un pequeño grupo en un entorno desconocido, o apenas conocido, siempre peligroso y distante de su medio ambiente normal.

La debilidad ante las fuerzas de la naturaleza se expresó por la impotencia ante los elementos desencadenados y por el llamamiento al socorro divino. Sin duda había capellanes en las expediciones que comprendían muchos navíos, las de Colón y Magallanes por ejemplo. Sin embargo, estos capellanes fueron también a veces víctimas de la mortandad en el mar. Los médicos y los cirujanos, así como los capellanes, que estaban presentes sólo en las campañas más importantes, eran tan vulnerables como los demás hombres. Sabemos que muchos médicos, y cuando menos un boticario, acompañaron a Colón en su primer viaje.

Sin embargo, eso no impedía que las enfermedades causaran estragos. Era suficiente con las malas condiciones, entonces inevitables, para oponerse a la higiene más elemental. La naturaleza, a veces, la suplía, así como anotó Colón, a cien leguas de las Canarias, gracias al viento, ya no había piojos a bordo o cuando percibe los inconvenientes de no tener mudas de ropa: "Las lluvias hediondas manchaban los trajes, provocando que salieran bubones". A pesar de las provisiones de sal, los alimentos no se conservaban bien, y el agua pronto se contaminaba. Sin embargo, aparecen algunos rudimentos de dietética, por ejemplo con Colón, que anotaba la falta de alimentos a los que estaban acostumbrados los españoles: pasas de uva, almendras, miel, azúcar, arroz y vino. Señala también la penuria de medicamentos, pero no dice de cuáles. Cuenta con el cambio de agua y de aire en las escalas. Así, sin saberlo, se tuvo la experiencia de nuevas enfermedades y de sus antípodas bajo todos los climas que luego la ciencia se encargó de estudiar.

## FINALMENTE DESARROLLAREMOS EL ENCUENTRO CON NUEVOS PAISAJES Y LOS PRIMEROS FRENTE A FRENTE

La reacción natural de todos los exploradores ante un paisaje nuevo era compararlo con los que ya conocían; descubren así las diferencias y novedades. Los nombres que dieron a los lugares proceden tanto de sus recuerdos como de la naturaleza que se ofrecía ante sus ojos. No obstante, esta identidad de reacciones es sólo la suma de matices diversos. La imagen del mundo que resulta de ello no es uniforme, sino comparable a un cuadro impresionista al cual cada explorador aportara su toque personal, las circunstancias de su viaje, el ambiente de su época. No todos comprendieron con igual perspicacia, ni expresaron con la misma precisión, la originalidad de las regiones visitadas. Durante mucho tiempo se creyó firmemente en la imposibilidad de habitar en la zona tórrida. Ahora bien, la mayoría de las regiones exploradas se encuentra en la zona intertropical predominantemente húmeda, con una biología animal y vegetal exuberante. También los climas fríos parecían inhabitables, mas he aquí que, por un lado, surgen samoyedos y lapones, y por el otro patagones. En la zona intermedia había que revisar la concepción que se tenía de templado, ya que en un espacio con tan enorme latitud la continentalidad euroasiática presenta contrastes muy fuertes. En la parte septentrional del Nuevo Mundo se daba una revelación similar, pero esta vez en cuanto a la longitud.

Hemos seleccionado algunos ejemplos específicos que ilustren la originalidad de los descubrimientos. Por ejemplo el sorprendente verdor de los trópicos. A pesar de contradecir la antigua teoría de los "climas", la zona llamada "tórrida", demostró

ser habitable y al mismo tiempo, generó la idea que afirmaba que la población de las antípodas, a pesar de la supuesta incomodidad de su situación, no se encontraba en equilibrio sobre sus dos pies, ya que estaban en sentido opuesto al de los hombres del otro hemisferio.

Colón presentó a las Antillas como un paisaje de ensueño. Prescindiendo de su ilusión de creerse en el país de las "maravillas" de Marco Polo, disfrutó de su descubrimiento como poeta. Todo lo que veía —escribiría el 3 de noviembre de 1492 en la isla La Española, cerca de un mes después de su llegada— "era de tal belleza que no conseguía alejarse de tantas cosas bellas, ni del canto de los pájaros, grandes y pequeños"; el de los ruiseñores le gustaba particularmente. La novedad le encantaba. "No me canso de admirar esta bella vegetación tan diferente de la nuestra"'. Su diario incluye, entre otras, la primera mención del tabaco. Enamorado de los pájaros, Colón era también sensible a los olores de las plantas, "los más dulces y agradables". Se podría constituir una antología con los pasajes de su obra donde vuelve sin cesar al carácter verdoso de la vegetación, verdor intenso "como en la primavera de Andalucía". Esta comparación se encuentra frecuentemente. La benignidad del clima lo fascina. Se asombra cuando considera que las noches son de 14 horas en diciembre y que está orientada al norte. El paisaje le gusta tanto más cuanto que varía de isla en isla. El relieve de Cuba —dice— es elevado, como en Sicilia. "Grandes valles y montañas muy altas" le recuerdan Castilla. No obstante, esta felicidad hubiera sido completa si hubiera llegado a la isla de "Babeque" donde —se le había dicho— los indios recogían oro en las playas durante la noche, a la luz de las velas. ¡Tal era la fuerza del sueño! Colón creía estar en Catay, un Catay cuyo mito confundía la quimera de las islas Afortunadas y la nostalgia del paraíso terrenal. He aquí "el Nuevo Mundo" donde Colón vivió durante tres meses. Más tarde se desencanta un poco sin perder, sin embargo, todas sus ilusiones.

El descubrimiento de nuevos paisajes era una cosa, el de los nuevos rostros otra. Los primeros encuentros de los humanos, cuando se conocen, se resumen en nuevas actitudes: se ven, se observan, se comunican, intercambian gestos, palabras, objetos; se sienten diferentes y se juzgan mutuamente. Como la documentación es unilateral, no suele dar cuenta de la dualidad de los puntos de vista, el del descubridor y el de los "descubiertos".

Los exploradores parecen haber sufrido un choque al abordar poblaciones jamás antes encontradas. Sin embargo, la naturaleza de la intensidad de aquél dependía del vigor del contraste experimentado, de su novedad, así como de las disposiciones previas. Frente a pueblos hasta ese momento totalmente desconocidos de América, este choque tuvo la violencia de lo intempestivo y el atractivo de un asombro lleno de curiosidad e inquietud.

La toma de contacto fue tan a menudo ruda como pacífica. Las diferentes formas de relacionarse eran, pues, muy variadas. El acercamiento, facilitado por los regalos, iba acompañado no sólo de intercambios sino también de gestos de amistad cuyos ejemplos abundan. Colón, dos meses después de su llegada, el 18 de diciembre de 1492, ofreció una comida a un príncipe indio que manifestó reserva ante el menú. Durante el postre se intercambian regalos: de parte del indio, un cinturón de cuero y dos medallas; de parte de Colón, un tapiz pintado, un collar de

ámbar, un par de zapatos rojos y un frasco de agua de azahar. Colón, bien dispuesto, tuvo la impresión de que las palabras que intercambiaban los indios entre sí estaban impregnadas de "sensatez y de seriedad", y que les gustaban los regalos. Ese día, dice Las Casas, el almirante se enteró de que el rey se llamaba cacique en su lengua, pero no comprendió nada más. La moraleja extraída por Colón de este episodio es significativa: "Ese rey y sus consejeros estaban desolados por no comprenderme, como yo también lo estaba por no entender lo que ellos decían".

Comunicación oral, comunicación escrita: es así en sus acciones y en las imágenes, cómo los hombres del descubrimiento, indígenas y europeos, encontraron los medios de conocerse recíprocamente, aunque de manera desigual, lo que eran unos y otros, unos para los otros.

La mayoría de los exploradores que partían con la cabeza llena de imágenes preconcebidas, sabiendo lo que buscaban, encontraban otra cosa.

La realidad, como un espejo roto, se desdobla y se convierte de espejismo en realidades múltiples; es así, en el trayecto, que los exploradores contemplan paisajes nuevos y encuentran rostros desconocidos. Pero luego, al regreso, ¿dónde colocar esas imágenes nuevas en el álbum de familia? Los paisajes, demasiado grandes, desbordan el cuadro. ¿Tienen verdaderamente un lugar legítimo en el álbum genealógico los hombres de razas diferentes?

La dificultad para comprender un mundo diferente de aquel del que se procede lleva a proyectar sobre lo otro, sea región o gente, la imagen de uno mismo, y a descubrir el reflejo propio en los demás.

En América todo ello está presente, esas transferencias se encuentran a cada paso, en la designación de los lugares nuevos: "Nueva España", "Nueva Castilla", y tantos otros que recuerdan los lugares familiares o las personas conocidas. No era más que un transplante. Las cosas son distintas cuando se alcanza el fondo del problema, es decir, la integración de regiones y personas describiendo otros pueblos civilizados. El Occidente europeo había heredado de la Antigüedad la distinción entre sociedades civilizadas y sociedades bárbaras. El enfrentamiento entre la pertenencia al cristianismo y a la infidelidad había abierto aún más la brecha, y el renacimiento de la cultura grecorromana no podía más que enfatizarla. ¿Cómo pensar entonces en sociedades y Estados realmente organizados descubiertos fuera de su mundo habitado?

Esa interrogante fue resulta de diferentes formas por los europeos. Nosotros los americanos la englobamos como el proceso de conquista, dominación, de explotación y más reciente y sutilmente como el "encuentro de los dos mundos". Encuentro desigual que nos permite hoy a 500 años del descubrimiento explicar y describir el mismo, pero no justificar la conquista y el exterminio de las culturas americanas.

Alicia Fernández Labeque
Biblioteca Nacional del Uruguay

## NOTAS

1. Morrison, S.E.: *Christopher Columbus, Admiral of the Ocean Sea*, 2 vols, Boston, 1942, pág. 435.
2. Colección Descubrimiento y Conquista. Selección, prólogo y notas de Daniel Vidart. La República, 1992.
3. Chaunu, P. *La expansión europea del siglo XII al XV*, Nueva Clío, París, 1969.
4. Diario de Colón. Libro de la primera navegación y descubrimiento de las Indias. Edición y comentario preliminar por Carlos Sanz. Ed. Gráficas Yaguer, Madrid, 1962.
5. Heers, J.: *Cristóbal Colón*, París, 1982.
6. Gil, Juan: *Mitos y utopías del descubrimiento*. Alianza, Madrid, 1989.
7. Idem.
8. Mollat, Michel: *Los exploradores del S XIII y al XVI*. F.C.E., México, 1990.
9. Idem.
10. Gerbi, Antonello: *La naturaleza de las indias nuevas*. F.C.E., México, 1978.

# LA CELEBRACION DEL IV CENTENARIO EN EL URUGUAY FINISECULAR

*Oscar Jorge Villa. Uruguayo. Profesor de Historia (IPA). Colabora en la Revista de la Biblioteca Nacional. Es autor de La cultura colonial en la Banda Oriental (inédito). Es coautor (junto a Gerardo Mendive) de La prensa y los constituyentes en el Uruguay de 1830 (1980).*

# LA CELEBRACION DEL IV CENTENARIO EN EL URUGUAY FINISECULAR

OSCAR JORGE VILLA

En 1892, cuando se cumplían 400 años del descubrimiento de América, el acontecimiento de marras dio lugar a grandes festejos en Montevideo y en el resto del país, durante el mes de octubre. El programa que se desarrolló en la capital en el curso de tres días de fiesta, comprendía un certamen literario para la presentación de composiciones poéticas alusivas a la efemérides que se solemnizaba, la organización de una procesión cívica que debía recorrer las calles de la ciudad, y numerosos actos populares, entre los cuales incluyeron las autoridades gubernamentales una corrida de toros, a pedido de la comisión central de festejos. La prensa de Montevideo y del interior se ocupó del suceso en sus detalles; se publicó un álbum al efecto —Montevideo-Colón— impreso por El Siglo Ilustrado. Iluminároнse las calles y el pueblo montevideano salió a festejar un hecho histórico que estaba vinculado, entre otros aspectos, con la importante colectividad italiana (por Cristóbal Colón), y española (por la empresa y el posterior proceso de conquista y colonización), que habían arraigado y arraigarían en nuestro suelo.

## UN PAIS LATINOAMERICANO EN LA EXPANSION CAPITALISTA

Hacia fines de siglo, según los cálculos de la Dirección General de Estadística, el país tenía 793.077 habitantes (1893) [1], mientras Montevideo contaba, conforme al Censo municipal de 1889, con 215.061 almas [2], distribuidas en 114.322 nacionales y 100.739 extranjeros. "Por cada mil habitantes —escribe Eduardo Acevedo [3]— daba el Censo de 1889, 531 nacionales, 218 italianos, 151 españoles, 38 franceses, 25 argentinos y en menor proporción las demás nacionalidades".

En ese año, 1892, el Estado Oriental estaba gobernado por el Presidente Julio Herrera y Obes, precisamente en la mitad de su mandato que finalizaría en 1894. Era, el Presidente Herrera y Obes, el primero civilista luego de la dictadura militar (1875-1886) y de la administración transitoria de Máximo Tajes (1886-1890), de cuyo "staff" ministerial formó parte encargado de la tarea de Gobierno y desde la cual, como durante su mandato, trabajara por disolver los resabios del período militar inmediato.

El país había asumido transformaciones económicas importantes, con particularidad en el sector pecuario: la explotación del ovino entre 1852 y 1872, en que pasa de menos de 1 millón de ovejas criollas a 13 millones de mestizadas. Se importan reproductores de raza, alámbranse los campos, los que son divididos en potreros para practicar una cruza dirigida y se lleva contabilidad de empresa. Estancieros británicos y franceses, algunos criollos, llevan a cabo ese proceso de transformación, mientras adoptan una actitud reacia los hacendados fronterizos.

La presencia inglesa marca la intervención extranjera: inversiones en ferrocarriles, adquisición de la Compañía del Gas, la de Aguas Corrientes, tranvías, etc. Según Roque Faraone hacia 1900 los capitales británicos invertidos en el país ascendían a 14.000.000 de libras, esto es, 70.000.000 de pesos.

Sobre la modernización uruguaya el historiador José Pedro Barrán escribe: "La valorización de la carne, notoria ya hacia 1890, incrementada durante la instalación de los primeros frigoríficos (1905-1915) se unió al alambramiento para roerle a los sectores populares rurales aquella 'insubordinación' que había sido la pesadilla de los hacendados, ahora sí transformados en patrones. La opción de la vagancia desapareció al mismo tiempo que el gaucho se transformaba en peón o emigraba, o se marginaba en los 'pueblos de ratas'. Así se angostó el terreno propicio al juego 'bárbaro' y al ocio 'vago'" (4).

Agrega que entre 1860 y 1890 la primera revolución industrial, la del vapor, se apoderó de la industria montevideana incipiente, de la agricultura y del transporte, ocurriendo el boom de la construcción de vías férreas entre 1884 y 1892.

Es también la época de la fiebre especulativa y de la construcción, la época del financista, banquero y hombre de negocios español Emilio Reus (desde su arribo a Montevideo en 1887 hasta su muerte en 1891), del Banco Nacional y de la crisis de 1890 de hondas repercusiones en los años siguientes. Período —como escribe Alfredo Castellanos— del desenfrenado espíritu de especulación, una desmedida ansia de riqueza coincidente con el pasaje de una economía de producción a una economía de consumo, de una moral de ahorro a una de derroche (5).

Desde el punto de vista social anota el Profesor Barrán que la sociedad se estratificaba con claridad. A las clases conservadoras podríamos llamarlas "burguesía", haciendo hincapié en su carácter mercantil, financiero y terrateniente, que compartía sus ideales con los derivados de cierto aristocratismo despreciador del trabajo manual heredado de la colonia y que —agrega— dependía del Estado. En cuanto a los sectores populares eran observados, dice, con miedo social pues éstos hacían sus primeras huelgas (1884).

En cuanto a los inmigrantes calcula el citado historiador que entre 1840 y 1890 llegaron a constituir la mitad de los habitantes de Montevideo y las 3/4 partes de su población activa. "Se dejaron influir por el espectáculo de la vida criolla 'fácil', sin duda, pero también aportaron nuevos valores y un ansia monomaníaca de ascenso social que perturbó, tal vez definitivamente, el ocio, el juego y el "desenfreno' sexual de la Arcadia 'bárbara'. Frecuentemente eran ellos los impulsores de los cambios subterráneos que ocurrían en la sensibilidad y en los valores socialmente estimados" (6).

Hacia la época de las fiestas de 1892, Montevideo era escenario de la inauguración de las estaciones de Ramírez y Pocitos, del barrio Belvedere y del nuevo edificio del Hospital Italiano. Asimismo de la Rotisserie Charpentier y del Palacio Jackson. Se fundó en 1892 la Sociedad Filantrópica Cristóbal Colón y el Colegio de Abogados del Uruguay y comenzó la actividad del parque y Hotel Giot (Villa Colón). Es el momento de la publicación de "Los primitivos habitantes del Uruguay" y "¿Quieres leer?" de José H. Figueira (1860-1946). Destaquemos que el citado pedagogo y antropólogo fue miembro de la comisión nacional encargada de

organizar la participación del Uruguay en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, con motivo del IV Centenario del Descubrimiento de América. Fue autor del catálogo de objetos allí expuestos.

## NOTAS

1. Eduardo Acevedo: "Anales Históricos del Uruguay". Tomo IV. Casa A. Barreiro y Ramos S.A. Montevideo, 1934. Pág. 508.
2. Idem. Pág. 403.
3. Idem. Pág. 404.
4. José Pedro Barrán: "Historia de la sensibilidad en el Uruguay", Tomo 2, "El disciplinamiento" (1860-1920). Ediciones de la Banda Oriental. Facultad de Humanidades y Ciencias. 1ª reimpresión, junio de 1990. Pág. 15.
5. Alfredo Castellanos: "La Belle Epoque montevideana", Tomo 1, "Vida social y paisaje urbano". ARCA, 1981. Pág. 16.
6. José Pedro Barrán. Idem. Pág. 16.

## ORGANIZACION DE LAS FIESTA DEL CUARTO CENTENARIO EN MONTEVIDEO

Según el álbum "Montevideo-Colón", la idea de celebrar solemnemente en la República el Cuarto Centenario del Descubrimiento de América, si bien se agitaba en todos los espíritus, tuvo iniciativa y organización de los trabajos preparatorios, en las sociedades españolas establecidas en Montevideo [1].

El 23 de abril de 1892 se reunieron sus representantes en el Club español por invitación de la Junta directiva de ese centro social. El Dr. Suñer y Capdevila, presidente de dicha Junta, expuso la necesidad y conveniencia de conmemorar el IV Centenario, y los asistentes al acto manifestaron su conformidad. Pero como algunos de ellos expusieran que no estaban autorizados por las sociedades que representaban para llegar a un acuerdo concreto, se resolvió celebrar una nueva reunión.

Esta se verificó el 29 de abril y en ella, provistos ya de poderes en forma, los representantes de las sociedades constituyeron un Comité Provisional bajo la presidencia del Dr. Suñer y Capdevila, y decidieron invitar a las sociedades nacionales italianas y portuguesas y a los representantes de la prensa de la capital, a adherirse a los trabajos y nombrar el comité definitivo del Centenario.

En la reunión que tuvo lugar con este motivo el 6 de mayo se hizo presente la conveniencia de hacer extensiva la invitación a muchas otras personas "distinguidas" de la sociedad de Montevideo, y se decidió hacer circular en tal sentido una nota firmada por todos los presentes al acto.

Respondiendo a esta invitación se reunieron, el 16 de mayo, cerca de doscientas personas en los salones del Club Español y después de resolver por aclamación unánime la conmemoración del Centenario en Montevideo, nombraron una comisión central compuesta de 45 miembros que eligieron por terceras partes los elementos nacionales españoles e italianos allí representados y declararon vocales natos de dicha comisión a los presidentes de todos los centros sociales científicos y artísticos, a los de la Cámara de Comercio y a los directores de los diarios y periódicos de la capital, designando para la presidencia honoraria de los trabajos al Presidente de la República y a los Ministros de España y de Italia.

La Comisión Central así organizada se reunió el 23 de mayo y nombró un consejo ejecutivo que quedó constituido de la siguiente forma:

| | |
|---|---|
| Presidente | Dr. Pablo de María |
| Vicepresidente | Dr. Francisco Suñer y Capdevila |
| " | Dr. Severio Aulicini |
| Tesorero | Pedro Ferrés |
| Contador | José Ortiz de Taranco |
| Secretario | Alejandro Carreras Doria |
| " | Félix Vitale D'Amico |
| " | José G. del Busto |

El 17 de mayo la Asamblea General recibió un mensaje del Poder Ejecutivo en el cual se hacía mención a la invitación que el Gobierno de la República había

recibido de España para incorporarse a la celebración del 4º Centenario del descubrimiento de América, concurriendo a la Exposición Histórico-Americana proyectada en Madrid, y se resolvía, pese a la situación de "tanta escasez para el Erario" solicitar la votación de fondos para contribuir a la conmemoración popular del Centenario. Las Cámaras resolvieron destinar $ 20.000 a ese objeto y confiaron la administración e inversión de esos fondos al Consejo Ejecutivo de la Comisión Central, sin más limitación que la de separar la cantidad que se creyese necesaria para elevar una estatua a Cristóbal Colón.

En virtud de esta resolución el Gobierno nombró a Antonio Bachini, Eugenio Garzón y Nicolás Granada, para que le representasen en el seno del Consejo Ejecutivo.

Por su parte, la Comisión Central decidió aumentar el número de sus miembros activos con los jefes de estaciones navales y los altos funcionarios públicos que, por razón de sus puestos, tuviesen conexión con las fiestas que se trataba de organizar, y nombró miembros honorarios a los representantes diplomáticos o consulares de las naciones extranjeras y al Obispo de Montevideo.

El Consejo Ejecutivo, encargado por la Comisión Central de la organización definitiva de las fiestas, dio a la publicidad un manifiesto y, con el auxilio del Jefe Político de la Capital, procedió a verificar una suscripción popular en toda la ciudad con cuyos recursos y con los votados por las cámaras, se realizarían en Montevideo las fiestas del Centenario.

Por indicación del Dr. Alonso Criado se acordó publicar un número único o álbum conmemorativo titulado "MONTEVIDEO-COLON", nombrándose una comisión especial que lo dirigiese y ordenase al efecto.

Según se señala en el mismo álbum tales fueron los actos preparatorios de la conmemoración. "Se ha tenido —exprésase [2]— que luchar con toda clase de obstáculos para llevarla a cabo, nacidos la mayor parte de la situación económica que atraviesa actualmente la República. El Comité Ejecutivo de la Comisión Central del Centenario espera que esta consideración sea tomada en cuenta para juzgar el resultado de sus trabajos y los pone con confianza bajo la advocación del pueblo". Al realizar la invitación a sus adherentes para que concurrieran a los festejos, la Asociación Fraternidad también hizo referencia a las dificultades de índole económica que se vivía: "Vuestra Directiva ha aceptado la invitación que la Comisión Central de las fiestas en conmemoración del 4º Centenario del glorioso descubrimiento de América le ha dirigido y espera concurriréis —a pesar de la crisis económica que a todos nos alcanza— a dar brillo a la merecida apoteosis del Gran Almirante del Océano. Sois la sociedad cosmopolita de socorros mutuos más numerosa y fuerte por los lazos fraternales que os unen. Demostradlo hoy concurriendo a cumplir este deber de gratitud universal" [3]. Publican a continuación el programa a desarrollar: "El 12 del corriente a mediodía, reunión general en el local de la Asociación para después recibir en corporación cada socio un distintivo. Marchar, presididos por la Directiva y Comisión de Fiestas ad hoc y estandarte al frente, a la procesión cívica. Terminada ésta, se dirigirá la columna hasta el local de la cervecería Germania (plaza Cagancha), donde se servirá un refresco. En seguida se escoltará el estandarte a

la sede social. En los tres días, 11, 12 y 13, se embanderará e iluminará el edificio de la Asociación" [4].

En el mismo ejemplar de El Siglo se puede apreciar la invitación a sus socios realizada por la Asociación Española 1ª de Socorros Mutuos y por el Ateneo. Asimismo se recuerda la decisión gubernamental de declarar feriados los tres días, razón por la cual los Bancos, la Aduana y la oficina de Impuestos Directos permanecerían cerrados. Por su parte el Correo publica un suelto según el cual "(...) toda la correspondencia que se franquee en la Oficina Central en los días 11, 12 y 13 del corriente, lleve estampado un sello conmemorativo de la fecha que se festeja, el cual contiene la siguiente inscripción: Correos y Telégrafos R.O. del Uruguay - 12 de octubre de 1892 - 4º Centenario del descubrimiento de América - Montevideo".

He aquí el orden en que se verificaría el miércoles 12 de octubre de 1892 la procesión cívica de las fiestas colombinas:

| | | |
|---|---|---|
| Primero | - | Comisión Central del Centenario. |
| Segundo | - | Los tres altos poderes del Estado o representantes de ellos que concurran. |
| Tercero | - | Cuerpo diplomático y consular extranjeros. |
| Cuarto | - | Junta Económico-Administrativa. |
| Quinto | - | Tribunales militares y jefes del Ejército y Marina. |
| Sexto | - | Comisión de Caridad y Beneficencia. |
| Séptimo | - | Universidad con sus diversas Facultades. |
| Octavo | - | Jefes, miembros y empleados de las diversas corporaciones y reparticiones del Estado. |
| Noveno | - | Colegio Militar. Oficiales del Ejército y Marina. |

En seguida formarían las sociedades con arreglo al orden que se estableció por sorteo y que es el siguiente:

| | | |
|---|---|---|
| Número 1 | - | Sociedad Suiza de Socorros Mutuos; Club Suizo; Sociedad "Liberale Ticinese". |
| Número 2 | - | Club Español. |
| Número 3 | - | Sociedad "Patria e Laboro". |
| Número 4 | - | Sociedad Gimnasia y Esgrima Cristóbal Colón. |
| Número 5 | - | Cámara de Comercio Francesa, "Cercle Française", "Societé Française de Secours Mutuels", "Societé Française La Patrie". |
| Número 6 | - | Centro Gallego. |
| Número 7 | - | Club Nacional de Regatas. |
| Número 8 | - | Sociedad "Operai Italiani". |
| Número 9 | - | Centro Catalán. |
| Número 10 | - | Club Dramático Italiano. |
| Número 11 | - | Sociedad "Parva Domus Magna Quies". |
| Número 12 | - | Círculo Católico de Obreros. |

Número 13 - Sociedad de Socorros Mutuos Italiana de la Unión.
Número 14 - Club inglés "The Entertainment Society", "The Montevideo Cricket Club", "The Montevideo Rowing Club".
Número 15 - Sociedad "Stella D'Italia".
Número 16 - Club Progreso.
Número 17 - Sociedad "Nuova Stella D'Italia".
Número 18 - Club de Gimnasia y Esgrima.
Número 19 - Asociación Rural del Uruguay.
Número 20 - Sociedad Amigos de la Educación Popular.
Número 21 - Academia Taquigráfica de Montevideo.
Número 22 - Ateneo de Montevideo.
Número 23 - Asociación Fraternidad.
Número 24 - Casino Familiar.
Número 25 - Sociedad Italo-Uruguaya.
Número 26 - Cámara de Comercio Italiana, Casino Italiano, Sociedad de Escuelas Italianas reunidas.
Número 27 - Sociedad Agrícola y de Enseñanza de la Blanqueada.
Número 28 - Club Alemán, Sociedad Alemana de Socorros Mutuos.
Número 29 - Cámara de Comercio Española.
Número 30 - Sociedad Unión de Obreros.
Número 31 - Idem. "Unione e Fratellanza".
Número 32 - Club Católico.
Número 33 - Liga Profesional.
Número 34 - Liga Patriótica de la Enseñanza.
Número 35 - Sociedad de Socorros Mutuos "La Unión Fraternal".
Número 36 - Tiro y Gimnasio Montevideano.
Número 37 - "Circolo Napolitano".
Número 38 - Asociación Española 1ª de Socorros Mutuos
Número 39 - Centro Comercial.
Número 40 - Sociedad "Hijos del Sud".

A continuación transcribimos lo que el diario El Siglo publicara referente a la ubicación de los diferentes participantes: "Para la mejor organización de la procesión cívica, se ruega a las Sociedades que así que vayan llegando a la calle 18 de Julio tomen la colocación siguiente: las Sociedades numeradas en el sorteo del 1 al 6 inclusive, en el espacio comprendido entre la plaza Cagancha y la calle Yí. Los números del 7 al 11 inclusive, entre las calles Yí y Yaguarón. Los números del 12 al 16 inclusive, entre las calles Yaguarón y Ejido. Los números 17 al 21 inclusive, entre las calles Ejido y Médanos. Los números del 22 al 26 inclusive, entre las calles Médanos y Vázquez. Los números 27 al 31 inclusive, entre las calles Vázquez y Tacuarembó. Los números del 32 al 36 inclusive, entre las calles Piedad y Minas. También se pide a las Sociedades que cada una de ellas nombre dos de sus miembros para que encarguen de arreglar y conservar la organización de la columna. Cada fila se compondrá de diez personas. La Comisión Central del Centenario se reunirá a las doce y media en el Club Español para de allí dirigirse a la Plaza Cagancha y ponerse

a la cabeza de la columna" [5]. La procesión cívica se disolvería en la "rampla de la Aduana Nueva" una vez terminado el acto de la colocación de la piedra fundamental.

Se iluminarían los frentes de la Aduana y de la Comandancia General de Marina; varios edificios particulares harían instalaciones para utilizar exteriormente el alumbrado eléctrico. Por su parte la Compañía Telegráfico-Telefónica del Río de la Plata en comunicación al Presidente de la Comisión Central para los festejos del IV Centenario del Descubrimiento de América, Dr. Pablo de María, manifestó su interés de unirse a los festejos a través de la concesión gratuita de la transmisión de los telegramas del Comité presidido por el citado Dr. de María, dirigidos a las estaciones de Rosario Oriental, Colonia, La Plata y Buenos Aires, así como las contestaciones relativas, en los días 11, 12 y 13 de octubre [6].

Como puede apreciarse la sociedad del Montevideo finisecular fue movilizada para participar en la conmemoración del IV Centenario. Inclusive el hecho que, por lógica, se dictaran tres días feriados también prueba lo arriba señalado.

¿Qué significa ello? Por de pronto que en su mayor parte las clases altas y los grupos de presión tuvieron una activa participación en un acto que contó con el auspicio fundamental de las colectividades española e italiana. En el interior también invitaron las mismas a las celebraciones del IV CENTENARIO. Así, por ejemplo, El Heraldo de San Fructuoso, departamento de Tacuarembó, publicó los siguientes comunicados: "Reunión de Italianos. El Secretario de la Sociedad de Socorros Mutuos italiana del departamento, don Muzio Marella, ha recordado a sus consocios que el día 12 del corriente a las 2 de la tarde deben reunirse en casa del presidente de la citada sociedad, don Clelio G. Oliva, para agregarse a la procesión cívica que se celebrará en dicho día en honor del 4º Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo" [7]. Por su parte rezaba en el segundo: "Avisos notables. Sociedad Española de S. Mutuos de Tacuarembó. Habiendo sido galantemente invitada esta Sociedad para tomar parte en la procesión cívica que en conmemoración del 4º Centenario del Descubrimiento de América, tendrá lugar el día 12 del actual, se encarece a los señores socios en particular y a todos los residentes españoles del departamento en general, quieran hacer acto de presencia a tan simpática fiesta. La Comisión se reunirá en la secretaría de esta Sociedad a las 2 p.m. del día indicado. San Fructuoso. Octubre 2 de 1892. Por la Comisión Directiva, Ramón Jordán Secretario" [8].

Pero el clima de fiesta, imperante en el país, no era igual para todos. Los empleados públicos y los pensionistas no estaban de parabienes como para festejar como el resto de la sociedad. De este modo lo vio y lo explicó "La Tribuna Popular" bajo el título "Los empleados públicos y el Centenario": "Entramos en los días de las fiestas con que se rememora el 4º Centenario del Descubrimiento de América y no obstante ni mención se ha hecho de abonar uno de los tantos presupuestos que se adeudan a los empleados y pensionistas del Estado. Estos, principalmente, presenciarán las fiestas en la triste situación de ánimo que supone el verse agobiados por las necesidades más premiosas de la vida. Entre tanto otros más felices regalarán la vista y el paladar. ¡Qué contraste!" [9].

Ello explica que se utilizara como sucedáneo la discutible política de caridad por parte de individuos particulares y sociedades. "Buen ejemplo. Unimos nuestros plácemes —decíase en El Siglo [10]— a los de otros colegas que alaban al popular

cafetero Francisco San Román, del Tupí Nambá, quien celebró el cuarto centenario americano repartiendo a los pobres la cantidad de cien pesos. ¡Que la generosidad de San Román tenga muchos imitadores!". También "(...) en el molino de los señores Raffo hermanos se efectuó el miércoles, como se había anunciado, la distribución de harina entre la clase menesterosa del Paso del Molino. Más de 100 familias de aquella localidad concurrieron a las 10 de la mañana a recibir el generoso tributo ofrecido por los señores Raffo. A las felicitaciones más cordiales recibidas por los donantes se une la de El Siglo por medio de estas líneas" [11]. En los festejos de las Tres Cruces, conforme a lo que decía la Tribuna Popular [12] se procedió de manera similar: "Martes 11, a las 8 a.m., distribución de carne, pan, arroz, a los pobres en la calle 8 de Octubre, núm. 50 (...)". Por su parte en el álbum Montevideo-Colón [13] se escribe, en el Programa de las fiestas cívicas del Centenario, que en los días 11, 12 y 13, la Comisión Filantrópica Colón, de la Masonería del Uruguay, repartió a todo el que se presentó a reclamarlo, la carne de 280 vacas, 50.000 panes, 1.000 sacos de habichuelas y, en la misma proporción, tasajo, fariña, fideos, arroz, café, yerba mate, pescado, etc.". La Tribuna Popular notició a sus lectores de la mencionada repartición de víveres: "En el local que la Filantrópica Colón destinó para el reparto de raciones se aglomeraban desde las primeras horas de la mañana dos a tres mil pobres. El tiempo es corto para relatar nuestras impresiones. Jamás hemos visto mayor demostración de caridad. Jamás hemos presenciado una prueba más palpable del altruismo de nuestra raza. La Colón, multiplicándose en sus esfuerzos para darle pan a todos, carne a todos, alimento a todos, se revelaba en su verdadero anhelo de filantropía. Todos llevaban qué comer y los boletos se multiplicaban hasta lo infinito en el inagotable petitorio. Hombres, mujeres, niños, jóvenes y viejos se repartían por el local y todos se retiraban con su atado de alimento, con la alegría en los rostros, el consuelo en los corazones. Hoy sólo nos es permitido dar nuestros parabienes a la benemérita Comisión. Y dar un viva a la caridad criolla tan magníficamente ejercida" [14].

No fueron ajenas a estos repartos las disputas entre los que ofrecían la caridad, reflejo éstas de aquellas que les enfrentaba en el seno de la sociedad por cuestiones principistas. "Terminó el reparto a los pobres en el día de ayer. Desde las 6 de la mañana hasta la puesta del sol se repartieron 35 reses y gran cantidad de comestibles. Hubo también reparto de ropa y de calzado. A propósito de esto nos hemos enterado de un pequeño incidente surgido entre católicos y liberales, muy censurable para sus autores por tratarse de un acto en que debía prescindirse por completo de ideas religiosas. Ayer circuló con profusión entre los pobres que concurrían en busca de socorro la siguiente invitación: 'Se invita a los pobres que socorridos para una misa que se celebrará en la Iglesia de los Capuchinos el sábado a las 7 1/2 a.m. en acción de gracias por los beneficios recibidos — Varias señoras'. La Comisión de Socorros, en vista de lo que queda transcrito, reunióse en sesión y después de deliberar resolvió desmentir la especie que se desprende de aquellas líneas en que aparece la Iglesia como iniciadora del reparto de alimentos, y al efecto dio publicidad al siguiente manifiesto: 'Al pueblo — La 'Comisión Filantrópica Cristóbal Colón' en conocimiento de que de una manera velada se pretende hacer como que la Iglesia tiene participación en los repartos hechos en los días 11 y 12 y

que continuará mañana, declara que no tiene ninguna atingencia con las religiones y que no hace distinciones para ejercer la caridad —. Montevideo, octubre 12 de 1892 — Por la Comisión — Ricardo Estevan, Presidente. Ignacio Bazzano, Vice-Presidente. Juan Paullier, Secretario ad hoc'" [15].

Estamos en condiciones de señalar la proporción de personas que acudieron a la caridad merced a la siguiente —y elocuente— información de La Tribuna Popular [16]: "Grandes filas de cuantos artículos de primera necesidad hay, se hallan en el descampado que existe frente a la Escuela de Artes y Oficios bajo grandes kioskos que se han levantado al efecto. La Comisión encargada de estos affaires trabaja activamente. La tarea ha sido seria: 4.000 familias han sido anotadas, las cuales representan un total no menor de veinte mil individuos a quienes la caridad proveerá de alimentos ese día (12 de octubre)".

Es de hacer notar que en los departamentos del interior, según las fuentes consultadas, también se procedió al reparto de alimentos, a la caridad en una palabra. Por ejemplo, en la plaza Colón de San Fructuoso, departamento de Tacuarembó, según informó El Heraldo el 9 de octubre de 1892, el día 13 se distribuiría en dicha localidad carne y pan. Asimismo, a nivel del lenguaje utilizado, como correlativo de la caridad y las pautas sociales que se manejan en estos casos, se entiende que para la prensa uruguaya (capital e interior) asistiera a los bailes lo "más selecto" de la población. Eufemismos utilizados por los diarios para referirse a la clase alta que encierran un criterio despectivo —aristocrático— hacia quienes no pertenecen a sus círculos y se asocian a la práctica de la caridad por parte de quienes detentan la riqueza.

¿Cómo era el clima de los repartos de los productos a los indigentes? La Tribuna Popular nos proporciona detalles al respecto, ocasión en que vuelve a criticar la acción policial y muestra las dificultades propias a las clases bajas en semejantes actos de "caridad". "Han sido tres días de insólito movimiento para los vecinos del Barrio Reus del Sur, de ordinario tan tranquilo. En un terreno frente a la Escuela N. de Artes y Oficios, ubicado en las calles Isla de Flores y Minas, terreno compuesto de cien varas cuadradas, se ha improvisado algo así como una tienda de campaña donde en hacinamiento hanse colocado los comestibles, ropas, calzados, etc., destinados a ser distribuidos entre los pobres. Más de cuarenta personas se ocupan en la distribución de reses, los que después de terminada la tarea comen y descansan algunas horas para volver a emprender de nuevo su humanitaria tarea. Los miembros de la Comisión de beneficencia están en todas partes disponiendo la distribución, aconsejando la equidad, haciendo esfuerzos sobrehumanos para apaciguar a aquella multitud abigarrada, inquieta, bulliciosa, que pugna por ganar la puerta de entrada y penetrar al fin al barracón resguardado por un cerco de alambre y obtener al fin su parte en la distribución. Desde las 7 de la mañana ya el pobrerío ha invadido los alrededores del barracón y a esa hora ya empieza el movimiento, la inquietud, el bullicio que va aumentando a medida que es mayor la concurrencia. Todos quieren colocarse a corta distancia de la entrada y como no es posible que millares de personas quepan en tan reducido espacio, resulta entonces la confusión, el desorden, el desbordamiento, por así decirlo, sin que basten a contener a aquella multitud ansiosa, los brutales empujones de los guardias civiles.

las arengas razonables de los miembros de la Comisión y los amistosos consejos del Comisario Larrobla, que esta vez observa una actitud correcta, que contrasta con el proceder estúpido y bestial de sus subalternos. Una vez adentro presenta su tarjeta al señor Copetti, uno de los miembros más activos de la comisión de beneficencia y entonces uno de los jóvenes le entrega media arroba de fideos, varias libras de arroz, galleta, porotos, etc. La salida se efectúa por el fondo del corralón a fin de evitar entorpecimientos. Muchas de las infelices mujeres que afuera aguardan impacientes que les llegue su turno de entrar a obtener la dádiva, caen desmayadas unas, otras semi-asfixiadas, otras a consecuencia de una insolación, mientras las demás permanecen indiferentes casi, pues nadie allí se ocupa sino de su persona, que también los pobres suelen ser egoístas. La gente menudo sufre a cada paso empellones, mojicones, y hasta alguno que otro manotón de un guardia civil, pero no se arredran y continúan firmes en sus treces de colocarse cerca de la tan anhelada puerta de entrada. Los infelices que se desmayan son llevados a la tienda donde no falta un médico que le prodigue sus auxilios y un peón que les proporcione una taza de caldo que da al traste con la indisposición. Es a la verdad espectáculo curioso y pintoresco (sic), que hace reír (sic) y llorar a la vez, pero al fin es un cuadro de miseria que contrista y apena. Uno de los miembros de la Comisión que más se distingue por su corrección es el Coronel Díaz, a quien nuestros verdaderos pobres, esos desvalidos, deben las atenciones que se le dispensaron. Hasta cerca de las dos de la tarde hay gente que reclama su parte, y no por quedar rezagado obtiene menos beneficios. Muchas familias visitan al corralón presenciando el reparto, al que agregan algunas monedas de cobre y de plata. La Dirección de la Escuela de Artes y Oficios ha contribuido también a su obra filantrópica, proporcionando a los peones, encargados del reparto, ollas, ganchos para colgar la carne y varios alumnos para la ayuda en su tarea. El reparto en los tres días ha sido abundante de manera que, más de tres mil familias pobres tendrán alimento para algunos días, lo que para ellos constituye una verdadera lotería, si se tiene en cuenta la situación difícil por que atraviesa el país. Ha sido, pues, la distribución de alimentos a los menesterosos una de las notas más simpáticas del Centenario" (SIC) [17].

## NOTAS

1. Nuestro agradecimiento al funcionario de la Biblioteca Nacional, Sr. Cecilio Arnoletti, por darnos a conocer la existencia del álbum "Montevideo-Colón".
2. "Montevideo-Colón. Número único. 1492-1892". Montevideo. "Imprenta El Siglo Ilustrado, de Turenne, Varzi y Cía". 1892. Pág. 7.
3. El Siglo. 8 de octubre de 1892. Pág. 1.
4. Ibidem.
5. Ibidem.
6. El Siglo. 10 de octubre de 1892. Pág. 1.
7. El Heraldo. San Fructuoso. Depto. de Tacuarembó. 9 de octubre de 1892. Pág. 2.
   Que las clases altas fueron las directoras de esta celebración lo prueban los apellidos publicados por la prensa cuando ésta hacía mención de los participantes a los actos. Por ejemplo, El Heraldo (9 de octubre de 1892, página 1) señala que al baile efectuado en la casa del Sr. Doroteo Alvarez, concurrió una buena parte "de lo más selecto de esta villa". Agrega que "La falta de tiempo nos

impide dar como lo desearíamos una nómina de los numerosos asistentes". Por su parte El Día (14 de octubre de 1892, página 1) hizo hincapié en quiénes fueron al Club Español y al Club Uruguay. En el primero: "La concurrencia era distinguida y selecta: Suñer y Capdevila, Blanco, Durá, Revuelta, de la Rica, Fiol de Pereda, Gallardo, Casas, Guarni, Carreras Doria, Fariña, Hors, Alonso Criado, De María, Calatayud, Miró, Rodríguez, Alvarez, Evia, Seré, Márquez, Triay, Otero, Regules, y tantas y tantas otras familias que escapan a nuestra memoria de noveles reporters". Por el Club Uruguay: "La casa de la elegante juventud uruguaya estaba verdaderamente de gala para recibir a la hermosa mujer oriental, que fue al Club ostentando preciosas joyas y riquísimos trajes de los más variados colores y de coste (¿corte?) a cual más original y elegante (...). A cada momento y por todos los salones se veían cruzar a Piponga Cibils, María Luisa Gómez, Maruja Cibils, Soledad Serratosa, María Carmen Cibils, Tyra Llibie, María Arteaga, Juanita y Maalvina Vázquez Varela, Carolina y Julieta García Lagos, Rosa y Lía Aguirre, María y Adela Brito del Pino, Flora Shaw, Amalia Hoffman, Julia Villegas, Albana Estman, Lucía Lemos, Teresa Weiseles, Mercedes Martínez, Matilde Regalía, Rita Wilson, Isabel Almada, Irene y Enriqueta Illa, Matilde Brayer, Petronila Sanguinetti, Elvira Sacarrello, Emma Pareja, y las señoritas de Rivas, Castellanos, Torrens, Avegno y otras muchas".

8. Idem. Pág. 3.
9. La Tribuna Popular. 10 de octubre de 1892. Pág. 1.
10. El Siglo. 12 de octubre de 1892. Pág. 1.
11. El Siglo. 14 de octubre de 1892. Pág. 2.
12. La Tribuna Popular. 10 de octubre de 1892. Pág. 2.
13. "Montevideo-Colón". Ob. Cit. Pág. 126.
14. La Tribuna Popular. 11 de octubre de 1892. Pág. 2.
15. Idem. 14 de octubre de 1892. Pág. 1.
16. Idem. 10 de octubre de 1892. Pág. 1.
17. Idem. 13 de octubre de 1892. Pág. 2.

## LAS FIESTAS CIVICAS

Las jornadas en celebración del IV Centenario comenzaron el 7 de octubre, en la noche, con un concierto vocal e instrumental en el Instituto "Verdi", continuaron el sábado 8 a las 8 p.m. con una velada literaria y musical en la Academia Literaria del Uruguay (Seminario Conciliar). El domingo 9, de día, se llevaron a cabo carreras en el Hipódromo Nacional de Maroñas organizadas por el Jockey Club y de noche produjose la colación de grados académicos por la Universidad en el Teatro Solís y la representación del drama "Isabel la Católica" en el Centro Catalán. Al día siguiente hubo una velada literario-musical en el Club Español (8 p.m.) y dos horas después un "gran baile" en el aristocrático Club Uruguay.

El día 11, La Tribuna Popular en su página 2 publicó el programa oficial. En esa jornada a las dos de la tarde se efectuó el torneo histórico en la Plaza de Toros, en la Unión, ejecutado por sesenta estudiantes de la Universidad. De noche hubo iluminación veneciana y adorno de la Plaza Independencia y de la calle 18 de Julio hasta la Plaza Cagancha. Iluminación de las calles Sarandí, Colón, 25 de Mayo, Ituzaingó y Cámaras (hoy Juan Carlos Gómez), así como de los edificios públicos y de los locales de los clubes, asociaciones, etc. Se elevaron globos y cohetes espaciales. Las bandas de música de los cuerpos de la guarnición ejecutaron bajo la dirección del maestro Almada, del 2º Batallón de Cazadores, la marcha a Colón, compuesta por el mismo maestro.

Para el miércoles 12 a las 13 horas estaba programada la procesión cívica a la cual fueron invitados los poderes públicos de la Nación, el Cuerpo Diplomático y consular extranjero, todas las asociaciones adheridas en Montevideo a la celebración del Centenario y el pueblo en general. La misma partió de la Plaza Cagancha y siguió este itinerario: 18 de Julio, Sarandí, Ituzaingó, 25 de Mayo, Colón hasta la Aduana. Una hora y media después tuvo lugar el acto de colocación de la piedra fundamental del monumento a Colón en la Aduana Nueva. En un doble cofre de zinc que había sobre la piedra, se depositó el acta original, algunas monedas y una medalla conmemorativa con el busto de Colón y estas leyendas: en el anverso, "4º Centenario del Descubrimiento de América, 1492-1892"; en el reverso, el escudo nacional y las palabras "Colocación de la piedra fundamental del monumento a Colón. Montevideo, Octubre 12 de 1892". El cofre fue depositado en un alvéolo abierto al efecto y recibió como lápida un enorme bloque cuadrado del mismo granito con el que se construiría el basamento de la estatua.

Asimismo se realizaron las fiestas en la bahía. Todos los buques, grandes y pequeños, estaban adornados de follaje "dando una nota de viva alegría". Los vapores del tráfico, las embarcaciones menores, circulaban atestadas de familias a las que llevaban a los buques mayores, anclados a la vista de la cancha de regatas. En la "Rivera" había recepción y lunch. Una banda de músicos hacía oír allí sus marciales acordes. En el "Colón" estaban "distinguidas" familias "obsequiadas con la más exquisita galantería". El Presidente de la República visitó estas dos naves con la comitiva oficial. Los propietarios de embarcaciones, los señores Lussich, Pascual, Escofet y Ca. y demás lanchoneros pusieron sus buques a disposición del público. Los muelles, ramplas, azoteas, miradores, balcones, todo lo que tenía vista

a la bahía aparecía coronado de curiosos, en "un hacinamiento de hormiguero", lo mismo que la borda de los buques. Dos botes del Club Nacional dieron principio a las regatas después de las ceremonias de la colocación de la piedra fundamental del monumento a Cristóbal Colón. Eran las tres de la tarde. Los botes eran sin quilla a 8 remos largos, unos bandera azul, otros bandera roja. Esta última ganó la primera regata. La segunda era de botes de cuatro remos largos del Montevideo Rowing Club, en tiro de 3.000 metros menos que la anterior, 1.200. Ganaron los colorados sobre los azules. La tercera regata era de tres botes a cuatro remos cortos del Club Nacional, bandera roja, blanca y azul. Triunfó la blanca. La cuarta regata del Rowing Club, a 4 remos, azules y colorados. La victoria la obtuvo el bote de bandera colorada. Botes sin quilla, cuatro remos largos, del Club Nacional, bregaron en la quinta regata. Triunfó la bandera blanca sobre la colorada. En la sexta regata hubo esquifes de dos remos largos del Montevideo Rowing con el triunfo de la bandera blanca sobre la azul y la colorada. En la regata siguiente, del Club Nacional, esquifes a dos remos largos siendo victoriosa la bandera blanca sobre la azul y la colorada.

En esta lides acuáticas hubo un torneo peculiar —además del palo enjabonado— que el diario El Siglo describió así: "Otra nota cómica de las fiestas. Cuatro falúas habían sido arregladas con una escalerilla bien afirmada en la proa. Sobre el último escalón se paraban los luchadores y aplicándose la punta de una vara larga empujábanse hasta que el menos fuerte cedía, cayendo al agua. De los veinte combatientes, azules y colorados, sólo quedaron dos victoriosos, uno de cada bando. Los demás se dieron un magnífico baño con gran contento del público" [1].

Es de hacer notar que para estas actividades la Comisión correspondiente invitaba por medio de La Tribuna Popular al pueblo, nacional y extranjero, a embanderar e iluminar sus casas, muy especialmente a los vecinos de las calles por donde habría de pasar la procesión cívica. El periodista de marras expresa que en el día de la fecha —el 11— se había dado la última mano a lo poco que faltaba para terminar con la colocación de los adornos. A éstos los califica de "magnos" y a Montevideo como una ciudad que presentaba un aspecto "soberbio". "Entrando por la plaza de la Libertad lo primero que se nota es el espléndido arco que da al mismo tiempo principio y fin al trayecto adornado. Es alegórico: una inmensa corriente descorrida, emblema tal vez del velo de dudas que rasgó Colón descubriendo lo incógnito, deja ver sobre el lienzo la magnificencia de una vegetación exuberante. Palmeras de anchas hojas y otras plantas tropicales vense detrás de la misteriosa cortina. Listas de plata semejando ríos también hay en el lienzo, y trofeos indios y flechas dejan suponer que ha querido significarse la América. Hábilmente distribuidos entre hojas y guirnaldas, los farolillos de colores que cubren el arco animarán al paisaje prestándole luz y sombras por cuya combinación aparecerá la pintura de relieve. Un número infinito de bombitas de colores que por la noche serán iluminadas, penden de los arcos. Estas bombas no han sido colocadas al azar. El medio de los arcos representa con toda fidelidad nuestra bandera extendida como docel inmenso sobre la calle 18. Son exactamente las nueve listas: cuatro azules y cinco blancas. En la parte interior de los arcos otros farolitos forman de cada costado la bandera española, y otros, distribuidos en forma de penachos, al ser iluminados dejan ver los colores de la bandera de Italia. Rematan cada arco dos hermosas flores

cuya corona dorada al servir de foco a la luz en ellas colocadas semejarán grandes soles". Se señala que en cada uno de los cuatro ángulos de las calles se eleva un elegante "gallardete".

Con respecto a la Plaza Independencia, espacio donde fue mayor el esfuerzo, sería la parte de la ciudad mejor adornada si algunas notas disonantes, "antojos de última hora", no la afearan en parte. Entiende el articulista que las guías de ramas, flores y farolitos, que van de un asta de bandera a otra, no le da el aspecto agradable deseado. Toda la Plaza estaba rodeada, así como la calle central, por jarrones colocados entre anchos pedestales pintados de tal modo que durante la noche parecían iluminados interiormente. Frescas plantas de vastas hojas se doblaban lánguidamente sobre sus bordes, coronando el todo una guía de flores formadas de bombitas. Vistosos gallardetes, caprichosos arcos y pequeños bouquets de luces alternaban con los jarrones.

"En el interior de la Plaza —continúa [20]— cerca de los ángulos se han elevado cuatro grandes estandartes formados de bombas. El primero de la derecha y el último de la izquierda al ser iluminados parecerá la bandera nacional y los otros dos, uno representará la bandera española y el otro la italiana. Hasta los viejos y grandes faroles han sido adornados. En su base tienen los escudos español, italiano y uruguayo, y en su parte superior se hallan rodeados de farolitos. Dos espléndidos arcos completan finalmente el adorno de la Plaza Independencia. El que está en la parte de la calle 18 no ofrece particularidad alguna si se le compara con el que le hace 'pendant'. En cada una de sus faces hay un hermoso escudo italiano. El arco es elegante y está lleno de farolitos como el de la Plaza Libertad. El otro, el de la calle Sarandí, es verdaderamente hermoso. Estilo morisco, deja ver en la parte superior la cúpula de algo semejante a una mezquita. Del lado de la Plaza, una gran parte de su frente representa la salida de Colón del puerto de Palos y el otro su desembarco en el Nuevo Mundo".

En la calle Florida se levantó el altar donde oficiaría misa el sacerdote, finalizada la cual aquél sería levantado para agilitar el tránsito. En Sarandí, 25 de Mayo, Cámaras (hoy Juan Carlos Gómez) e Ituzaingó, se pusieron arcos con bombas blancas y azules alternadas. La noche del 12 se hizo el espectáculo en el puerto: sobre la fortaleza se leía la palabra "Colón" en luz, en letras de 8 metros; toda la falda estaba iluminada. En la base había profusión de lámparas romanas con grandes luces que cambiaban de color cada 5 minutos.

En el oeste de la bahía, en balsas preparadas al efecto, 20 piezas pirotécnicas de grandes dimensiones fueron colocadas; los fuegos terminaron con un gran "banquet" del cual salían al mismo tiempo 300 cohetes traídos de París, los que derramaron inmensa luz al estallar en la altura. 2.000 farolitos venecianos repartidos entre las embarcaciones mayores y menores surtas en el puerto, contribuyeron con el esplendor del espectáculo. Todos los buques desde la salida del sol estaban empavesados; de proa a popa banderas cubrían los mástiles.

Corresponde destacar que como en la noche anterior hubo iluminación general en las calles, plazas y edificios de la ciudad.

A las dos de la tarde del día 13 se realizó el festival taurino a estilo del siglo XV, en la Plaza de Toros de la Unión. Para ello se lidiaron seis toros embolados en la

estancia de los señores Fernández y Casaña, departamento de Minas (hoy Lavalleja), habiendo sido embretados ocho por si alguno no se prestara para las diferentes suertes de la lidia.

Sobre el orden a realizarse en el espectáculo por señal del Presidente de la Plaza se presentarían tres alguaciles en el redondel a saludar y recoger de aquél la venia para efectuar las cuadrillas el paseo. Lo hicieron en este orden: los tres alguaciles, dos trompeteros, un caballero en plaza, dos reyes de armas, un jefe de cuadrilla y seis soldados a caballo. Posteriormente otro caballero en plaza con igual séquito para cerrar el acto. Acompañando a los caballeros, y a los costados, iban los pajes para dar principio a la lidia.

Quedaba solo en el redondel el caballero en plaza con los pajes. Tan pronto el presidente lo dispuso, se dio suelta al primer toro que fue rejoneado y parcheado con cintas, banderas y otros adornos, hasta que el mismo presidente ordenó cambiar la suerte. Se toreó de muleta y se simuló la muerte del toro colocando "preciosos adornos" en el morillo del animal para luego retirarlo al corral y continuar, cuando el presidente lo decidió, con la lidia del resto. Concluido el espectáculo las cuadrillas volvían a salir en la misma forma que al empezar la corrida para efectuar el saludo de despedida al presidente. Esta fiesta, según El Siglo, no agradó. "Con más de la mitad de los asientos ocupados se realizó ayer (13) la corrida anunciada, dejando mucho que desear, ya sea por la forma en que se presentaron las cuadrillas que vestían sin salero, o por el poco efecto de las suertes que no podían realizarse acabadamente por la poca consistencia del cerote en el cuerpo del animal. Uno de los cornúpetos revolcó a un lidiador dejándole casi en trapos menores sin interesar el pellejo" [3]. Observamos cómo esta fiesta se presentaba más "civilizada" —no hubo muerte del toro sino simulación de la misma— despojada de lo que otrora fueran sus "atractivos". Hasta parecería que se deslizó por las páginas del diario tan conservador una melancolía propia de épocas "bárbaras". Donde no hubo desliz fue en La Tribuna Popular. "Para un aficionado de buena cepa, el anuncio de una corrida, aunque ésta sea con los reparos que ahora aquí se estilan por razones de humanidad, civilización, etc., etc., no es para echarlo en saco roto. Nos propusimos, pues, concurrir al espectáculo 'sui generis' que se anunciaba y ayer formábamos parte del numeroso concurso que llenaba el destartalado circo taurino de la Unión" [4]. El citado periódico —cuyo artículo firma "Masqué"— llega inclusive a señalar que el espectáculo fue "festivo" y "poco o nada taurino" por lo cual "(...) hemos convenido que espectáculos de esta naturaleza deben reservarse exclusivamente para los centenarios" [5].

A las 8 p.m. hubo corso y batalla de las flores en las calles iluminadas. "Fue la nota final de las fiestas —escribe "Selvático" en La Tribuna Popular [6]— y fue bulliciosa, encantadora, perfumada: la batalla del estambre contra el pétalo, un delicioso desafío floral. Los jardines que circundan a Montevideo, haciéndola parecer a una perla caída en una canastilla, enviaron ayer por cargas su mercancía delicada". Luego de describir la variedad de flores, indica: "Por la tarde, las ventanas de las casas de flores parecían palcos del Solís en una noche de gala (...). A las siete empezó el movimiento. Los coches, adornados con guirnaldas, cargados de bellezas con tocados primaverales, iban pasando, como pequeños jardines en

movimiento. Tomaban sitio en la fila: los del bando blanco en la calle Sarandí, los del bando azul allá afuera, en la plaza Libertad; debían avanzar bajo el fuego de la bóveda y librar el tiroteo del "bouquet" al cruzarse las filas. Estas eran tan numerosas que los límites fueron rebasados: los azules tuvieron que doblar por Yí su retaguardia, y por Colón los blancos (...) A las ocho se dio la señal. Los caballos que esperaban, arrancaron tascando el freno. Y empezó la batalla, peleándose desde los coches, como en los tiempos de Homero. Pasaban las orientales más celebradas por su belleza, lo más gallardo de nuestro vergel social (sic) pasaba sonriendo, arrojando los perfumados proyectiles con un gracioso ademán de brazo, parecido al volteo de un ala. Y de manos de varón salían los ramitos a puñados, para ir a chocar dulcemente en los hombros curvos, en las finas cabezas, en los senos enhiestos o a caer con suave golpe en los regazos mullidos. Los balcones, como ramas de durazno en buen año, parecían doblarse al peso que sufrían. Los del Club, los del doctor Costa, los del senador Freire, los de Hordeñana, los de García Lagos, los de Ramírez, Acevedo, De María, Platero, Buttler, rebosaban bustos por sobre sus balaustras. De allá bajaban saludos para los batalladores, se agitaban abanicos a que contestaban las amigas de los coches, saludando con flores. La terraza del Hotel Español me hizo pensar en aquel romántico jardín de La Valliere, donde había seis mil clases de rosas. Los balcones de la calle 18, los del Club Español, los de Avegno, de Vila, de Sacarello, de Tajes, de Farriols, de Albistur, todos, en fin, estaban tan repletos, que hacían dudar si las bellezas de arriba no serían un reflejo de las bellezas de abajo... porque parecía mentira que hubiese en Montevideo tanta mujer hermosa. Y a lo largo del bulevar 18 seguía la graciosa refriega: a la metralla de las violetas contestaban las rosas compactas (...)". Escribe que lo mismo que en toda batalla hubo en esta "rateros de los despojos". Un millar de chiquillos voceadores metiéndose entre los cascos echaban en sus gorras las flores que caían, mal dirigidas o rechazadas al dar en el blanco. Y trotaban detrás de los coches ofreciendo la mercancía mutilada, estrujadas las corolas por la mano nerviosa, amarrotados los follajes, tronchados los pétalos. "Tres vueltas lentas dio el corso florido. Al desembocar en la calle Sarandí sobre la Plaza Independencia, el efecto era soberbio, como de ópera fantástica: la bóveda azul y blanca se dilataba hasta perderse de vista; los arcos elevaban su contorno triunfante; los cordones rojos sobre el fondo amarillo eran franjas de grana en una túnica rutilante de hilo de oro; los globos verdes destellaban rayos de esmeralda junto a la luz diamantina de las hileras blancas, y los pendones luminosos se mecían al viento como una aclamación" [7].

El viernes 14 de octubre hubo una velada literario-musical en el Internato Normal de Maestras y un festival artístico, musical y literario en el Teatro Solís, organizado por la Comisión Central del Centenario y como clausura de los trabajos de éste en Montevideo. El domingo 30, como corolario de lo antedicho, hubo un certamen similar a los mencionados en el Colegio Pío (salesiano) de Villa Colón.

## LAS FIESTAS RELIGIOSAS

Las descripciones que hemos reseñado se refieren a la parte cívica del programa. Como en el país regía la Constitución de 1830 donde el Estado adoptaba

la religión Católica Apostólica Romana y teniendo la empresa colombina un marcado acento cristiano, era de esperar se realizaran fiestas religiosas.

Durante los tres días feriados, 11, 12 y 13 de octubre, en todas las Iglesias parroquiales de la diócesis se dieron largos repiques de campanas, tres veces al día, a saber: al alba, al mediodía y por la tarde al toque de oraciones.

En esas jornadas se expuso el Santísimo Sacramento a la pública adoración de los fieles en todas las Iglesias parroquiales. En las de la Capital, desde las 8 a.m. hasta la hora en que se hacen las funciones de la noche; en las del interior, durante una hora por la tarde. En todas, al terminarse la exposición, en cada uno de los tres días se rezó el Santo Rosario y los Actos de Fe, Esperanza y Caridad. Se cantó la Salva Regina en recuerdo de la que se entonaba sobre el puente de cubierta en las carabelas de Colón, y se dio la bendición con el Santísimo Sacramento.

La Venerable Orden Tercera de San Francisco, establecida en las iglesias de San Antonio y en la parroquial de San Francisco en la capital, celebraron en los mencionados días un triduo solemne con cuarenta horas, tanto por la prosperidad de América como en recuerdo de haber sido terciario franciscano el descubridor del Nuevo Mundo. Y a fin de interesar más la piedad de los fieles, en virtud de las facultades decenales que comunicó la Sede Apostólica, se concedió una indulgencia plenaria que podían ganar todos los fieles contritos, confesados y comulgados que visitasen el Santísimo Sacramento expuesto en cualquiera de estas dos Iglesias.

El día 11 de octubre, en la Catedral, tuvo lugar, así como en todas las iglesias parroquiales del Estado Oriental, una Comunión general en honor del Sagrado Corazón de Jesús, por la extensión de su reinado social en el Nuevo Mundo, y en memoria de lo hecho por Colón y su tripulación al partir de Palos. Y por las mismas facultades decenales se concedió indulgencia plenaria a todos los que arrepentidos confesaron y comulgaron ese día.

El mismo 11, en recuerdo de la primera misa celebrada a campo raso en América, el Obispo titular de Anemurio, Dr. Ricardo Isasa, celebró una misa campal a la que asistió el Ejército nacional en la Plaza Independencia, según lo acordado con el gobierno.

El día 12 a las 10 a.m. en la Santa Iglesia Catedral Basílica de Montevideo, de conformidad con lo dispuesto por Su Santidad León XIII hubo misa solemne de Sanctissima Trinitate que celebraron "de Pontifical". Durante la misa, el Secretario de la Diócesis, Presbítero Eusebio de León, pronunció la Oración Eucarística. Se cantó una misa solemne con Te Deum en todas las demás Iglesias parroquiales, siendo la misa propia de Nuestra Señora del Pilar.

El 13 de octubre a las 9 a.m. el Vicario General, Dr. Santiago Haretche ofició la misa solemne que se cantó en la Iglesia Catedral para implorar del Señor "(...) que, con singular providencia, salve, proteja y bendiga a la niñez y juventud uruguaya, a fin de que crezcan y robustezcan en la divina fe y amor a la Iglesia, que hicieron grandes a Colón y a nuestros antepasados" [9].

A pedido del Presidente de la República se cantó en la Catedral Basílica un Te Deum en acción de gracias por tan "fausto acontecimiento" y en memoria del entonado por la tripulación de la Pinta al echar anclas en la isla Guanahaní.

Terminadas las jornadas, El Bien, señaló que mal que les pesare a los liberales, la Iglesia tomó parte en el regocijo público "con la solemnidad que cuadra a sus augustas ceremonias". Había, según el periódico católico, motivos para ello: "Hijo fiel de la Iglesia fue Colón y por deber y gratitud el orbe católico estaba obligado a hacer pública su admiración hacia el hombre de genio y creyente que llevó a cabo obra de tal magnitud, la más grandiosa después de la Redención, obra divina y por lo tanto incomparable. Como uno de los diarios extranjeros, atacado de clerofobia, ha pretendido negar a la Iglesia el lote de gloria que le pertenece en el descubrimiento de América, hemos de recordarle el calificativo con que el insigne teatino Ventura de Raulica, distingue a Colón: 'el hombre de la Iglesia'" [9]. Todo —señala— contribuye a evidenciar aquella afirmación que, en vano se trata de desconocer: el apoyo franciscano y dominico, el nombre de la Virgen Inmaculada dado a la nave capitana y el de Salvador con el que se dio a la primera isla descubierta. "Con la bendición de los religiosos soltáronse las amarras de aquellos tres barcos celebérrimos, y cuando Colón penetra en su modesto camarote, hecha la señal de la Cruz, da comienzo al diario de navegación con las piadosas palabras con que todo católico ferviente comienza sus obras más arriesgadas". Y agrega: "Quien dude que el catolicismo fue el alma de aquella colosal empresa, ni ha leído las cartas de Colón, ni conoce los detalles de su descubrimiento, ni tiene la noción más insignificante de lo que llamamos 'filosofía de la historia'. No hemos querido dejar sin contestación la atrevida afirmación del colega porque como lo ha dicho S.S. León XIII, Columbus noster est" [10].

El periodista católico se detiene en los acontecimientos de la misa campal al que considera acto fundamental "(...) pues nada más hermoso que ver al representante de las armas doblar la rodilla ante el ara santa para adorar en la divina forma al Dios de los Ejércitos y Señor de las victorias" [11]. Entiende que tal acto representa para el católico el restablecimiento de una práctica que no debió olvidarse y "(...) deseamos se reproduzca en cumplimiento de las antiguas ordenanzas militares y de la Constitución del Estado como acontece en la República Argentina" [12]. Realiza la historia de ambas relaciones y establece que la fuerza dada por la religión al hombre de guerra es la más poderosa y sublime, es el espíritu del Señor que resuena con voces de aliento para hacer fácil el escabroso camino de la jornada. Entiende que el espíritu de disciplina, la templanza, el amor a las instituciones patrias, todas las virtudes de que debe estar adornado el militar las da y las conserva la Religión. Ella —agrega— enseña a respetar lo que merece respeto, conmina a no separarse del camino recto del deber, conforta en las horas de tribulación y desaliento, anima en las de acción y guía a través de todas las dificultades y peligros. Cuando falta, dice, no hay disciplina ni idea del honor, no se siente verdadero amor; el sacrificio esforzado e inconsciente y la vida pesada o difícil se dejan antes de tiempo, sin concluir el plazo señalado. "Nadie ama más a su patria que el hombre creyente. No hay soldado más fiel a su bandera que el que conoce las relaciones con Dios y tiene conciencia de lo que vale y para qué fin se encuentra en el mundo" [13].

Reflexiona sobre si el soldado oriental es creyente y religioso. "Sería ofenderlo el poner en duda tales sentimientos que han nutrido generaciones de héroes. Ese soldado que vemos en los cuarteles, ha aprendido en la niñez las oraciones que

enseñan a sus hijos nuestras madres (...) Decidle a ese mismo soldado que muchas veces hastiado de la vida de cuartel busca en la embriaguez o en otro vicio momentáneo olvido de sus penas, decidle que desabroche su blusa y os muestre el pecho desnudo y veréis sobre la carne que ha quemado el sol en los campos donde pasó la infancia, un viejo escapulario o unas medallitas, postrer recuerdo de la madre que ha querido poner aquella coraza de fe al hijo que le arrebataba la leva" [14]. Considera que se les deja desamparados y que no tienen el consuelo de la religión, que no falta a los criminales de las cárceles. No hay —culmina el articulista— misa para los soldados, no hay comunión, no tiene ni aun en la hora de la muerte los auxilios religiosos, si no caen en el hospital a donde pocas veces llegan. Entiende que estas carencias deben ser satisfechas obligatoriamente por el Gobierno de la República.

Por su parte el laico diario El día señaló que esperaba fuese la misa campal "(...) a lo lejos, muy de mañanita, en el campo, en un altar mal parado, sobre una loma y alrededor del cual se agrupara nuestro ejército (...)" [15]. Le llamó la atención el hecho que fuera "callejera" —en una de nuestras plazas— y sería a las 10 a.m. Se eligió a los efectos la Plaza Independencia. "No pudo procederse con menos tino en la elección del local para esto. Justamente se levantó cerca de la esquina de 18 de Julio, al lado del arco triunfal del Renacimiento, donde el pobre altar no podía sino encontrarse mal, ahogado por la sombra de aquel que justamente recordaba la fecha en que su religión sufrió la gran sacudida que había de hacerlo vacilar y caer más tarde en el mayor de los desprestigios. Después aquellos adornos brillantes, aquellos gallardetes juguetones no podían avenirse con su carácter adusto. Se sentía desequilibrado, fuera de su centro y parecía manifestar su descontento con movimientos agitados de los vestidos que rápidamente le ponían. Sus cirios no quisieron prender un solo instante. Tal era su disgusto" [16].

Describe minuciosamente el desarrollo de la ceremonia y expresa [17]: "El público que entonces asistía a la función era enorme, y el espectáculo que se ofrecía a la vista, magnífico. La adornada plaza, tan llena de colorido, estaba envuelta completamente abrazada por un doble cordón negro, espeso, formado en su totalidad por hombres de todas clases que se apretaban sin consideración alguna, por el prurito de ver lo que no les interesaba gran cosa". Producida la misa y la presentación de armas, aquella muestra "(...) de un respeto artificial, que nadie sentía, producto sólo de la disciplina, fue de un efecto contraproducente para el éxito moral de la ceremonia". Quien escribió estas líneas considera que además el día elegido fue inapropiado por el calor imperante. "Es una herejía exponer inútilmente a tal solazo a tanto pobre soldado, aplastado por el peso de sus armas y de sus mochilas; y la prueba de que esas cosas no se hacen impunemente es que un soldado del segundo de Cazadores cayó desvanecido y a un discípulo del Colegio Militar hubo que quitarle las armas porque también se caía. Y, por último, un señor de la comitiva presidencial fue sacado de la Plaza casi alzado por encontrarse en las mismas condiciones" [18].

## NOTAS

1. El Siglo. 14 de octubre de 1892. Pág. 1.
2. La Tribuna Popular. 11 de octubre de 1892. Pág. 2.
3. El Siglo. 14 de octubre de 1892. Pág. 1.
4. La Tribuna Popular. 14 de octubre de 1892. Pág. 1.
5. Ibidem.
6. Ibidem.
7. Ibidem.
8. "Montevideo-Colón". Ob. cit. Pág. 126.
9. El Bien. 15 de octubre de 1892. Pág. 1.
10. Ibidem.
11. Ibidem.
12. Ibidem.
13. Ibidem.
14. Ibidem.
15. El Día. 14 de octubre de 1892. Pág. 1.
16. Ibidem.
17. Ibidem.
18. Ibidem.

## LAS FIESTAS COLOMBINAS EN EL INTERIOR DEL PAIS Y EN EL EXTERIOR

Podemos afirmar que no sólo Montevideo celebró el IV Centenario del descubrimiento de América sino también el resto del país, así como el continente americano y Europa, particularmente España y Génova.

Para ello nos basamos en la consulta de dos periódicos del interior del país, uno representativo de una pequeña localidad —San Fructuoso, Tacuarembó— y otro, de un departamento de mayor significación: Paysandú. Para averiguar cómo se festejó en América y Europa, extractamos lo que decían los cables publicados por los periódicos locales.

### a) EN EL INTERIOR

En San Fructuoso, localidad de Tacuarembó "(...) pequeño pueblo distante del centro en que se ha radicado la civilización" [1], se festejó el aniversario del descubrimiento de América. Hubo retreta, fuegos artificiales, procesión cívica, distribución de carne y pan "a los pobres" y un baile donde concurrió "lo más selecto de esta villa" [2].

Como hemos señalado consultamos también un diario perteneciente a un departamento de mayor significación. En este caso fue "El Paysandú" de la ciudad homónima. Este periódico publicó fragmentos de estudios sobre Cristóbal Colón, una litografía del Almirante y un detalle de las fiestas celebradas en su honor el día 12. "No era —se escribe [3]— una modesta ciudad de campaña la que vimos ese día hacer ostentación de sus elementos sociales. Era toda una capital por el número, por la diversidad, por el entusiasmo de aquellos elementos y hasta por el lujo desplegado en esas fiestas eminentemente populares. Esto nos afirma más y más en nuestras viejas convicciones de que Paysandú es la segunda ciudad de la República —con perdón de los salteños— y lo es por su comercio, por sus riquezas múltiples y por el espíritu de sociabilidad tan difundido entre sus hijos".

La descripción comienza con la procesión para la cual, dice, comenzó la concurrencia a llenar los espaciosos locales de la Jefatura, desbordándose luego por las calles 8 de Octubre y las adyacentes Montevideo y Treinta y Tres, a partir de las 8.30 a.m. Media hora más tarde, aproximadamente, se movió la columna formada por:

1º Banda de Música
2º Colegios del Estado y particulares en número de 15
3º Abanderados
4º Comisión de fiestas, cuerpo consular y caballeros invitados
5º Sociedades
6º "Pueblo"
7º Banda de Música

"La nota risueña —se indica [4]—, simpática, conmovedora, la constituían los niños de las escuelas. Concurrieron a la procesión en número de 1.400 y el

espectador que presenciaba aquel desfile interminable de sonrientes y candorosos niños, no podía menos que sentirse profunda y agradablemente emocionado, pensando de paso en el porvenir de la patria, en que aquéllos deben actuar mañana como soldados de la buena o la mala causa... ¡Quién sabe!".

Calcula los integrantes de la procesión en seis mil almas, desfilando por la avenida principal de la ciudad y ocupando un trayecto de 8 o 9 cuadras. E indica que los acordes marciales de las bandas de música, las flores arrojadas desde los balcones, los lujosos y variados estandartes desplegados al viento, las exclamaciones entusiastas de los curiosos apiñados en las veredas eran dignas de oír y ver. Aquella inmensa multitud avanzaba paso a paso bajo los rayos de un sol ardiente, "(...) cuyos resplandores se quiebran en mil reflejos sobre el asta plateada de las banderas", lo que daba a la escena un colorido y animación tales que hubieran tentado "a las plumas magistralmente descriptivas de Daudet o de Galdós".

Cerraban la marcha con lujoso estandarte "Los hijos del Corán", "(...) esos seres que según dicen no radican en ninguna parte pero que entre nosotros han constituido una verdadera asociación y piden se les tenga en cuenta como elementos de progreso en el movimiento ascensional de nuestra joven sociedad" [9].

En la plaza Constitución tuvo lugar el acto oratorio hablando el historiador Setembrino Pereda y representantes de la colectividad española y de la italiana. Luego en la Sociedad Nacional de Socorros Mutuos y la Española se dio un ligero lunch. En el Puerto la numerosa concurrencia que acudió al mismo se distribuyó en varios puntos. "El bello sexo llenaba el edificio de la Aduana convirtiendo aquel local en la cazuela de un teatro". La playa, el muelle, fueron invadidos por el gentío que la ciudad arrojaba sobre las orillas del río Uruguay. Mientras se corrían las regatas, una banda de música amenizaba la fiesta.

El periodista de "El Paysandú" expresa el día 14 que las dos últimas noches la ciudad presentaba un aspecto encantador por la profusión de luces que iluminaban sus calles. Así sucedía también con el frente de los principales edificios: el Banco Nacional, la Logia Fe de Colón, las sociedades española e italiana de las calles Asamblea e Independencia. La segunda de las instituciones mencionadas había representado con pequeñas luces el nombre de COLON que figuraba así en frontispicio. "Recorriendo los magníficos escaparates de las referidas casas, parecía uno hallarse en plena calle Florida de Buenos Aires o en la de Sarandí, de Montevideo, por el fulgor de tanta luz, la profusión de tan ricas telas y el exquisito gusto que había presidido a aquellas verdaderas exposiciones". También iluminaron y abanderaron el frente de sus respectivas construcciones, el Casino del Comercio y el Club Comercial, amén de muchos particulares cuyas casas presentaban el mismo aspecto deslumbrador que aquéllas. "En la plaza vertían su lumbre más de 2.000 faroles y al frente de la Iglesia se ostentaba un trofeo de banderas españolas, italianas y orientales" [10].

Asimismo se realizó una velada en el teatro alusiva a los hechos históricos vinculados con Colón, cerrando las fiestas la apertura del Casino "para nuestra juventud elegante", bailándose hasta las 4 de la mañana.

El cronista —así firma el autor de estos textos— explica que de 6 a 7 mil personas acudieron a la pirotecnia en la plaza Constitución. "De pronto un

relámpago brilló allá arriba rasgando el seno oscuro de las nubes, y una lluvia torrencial comenzó a caer sobre la enorme concurrencia que llenaba la plaza y el atrio de la Iglesia. ¡Aquí fue Troya! Ayes, vociferaciones, gritos de socorros proferidos por algunas señoras que se sentían sofocar oprimidas por la muchedumbre que todo lo atropellaba como si huyera de un peligro inminente —señoritas que se desmayaban y niños que llamaban a gritos a sus padres, extraviados en medio de aquel tumultuoso pandemonium—; todo eso ofrecía un espectáculo entre dramático y cómico que ora hacía retozar la risa en los labios, ora oprimía el corazón por el justo temor de que algún tierno niño pudiera ser la víctima propiciatoria de las fiestas colombianas tan intempestivamente terminadas. Un detalle: a las familias que se hallaban guarecidas en el atrio de la Iglesia no se les permitió ampararse en las naves, no obstante hallarse algunas damas poco menos que exánimes por la sofocación y el terror" [7].

### b) EN EL EXTERIOR

Como señaláramos, América y Europa, en particular España y Génova, fueron escenario de celebraciones del IV Centenario del Descubrimiento de América. Accedimos a la información respectiva mediante la consulta de las agencias noticiosas cuyos cables publicaron los periódicos de nuestro país.

Así, por ejemplo, sobre la situación en España, la Agencia Havas, a través de EL BIEN daba la siguiente información:

"Huelva —Octubre 12— La Reina ha concedido condecoraciones a los oficiales de los buques de guerra extranjeros que han venido a este puerto a tomar parte en las fiestas del centenario. Ha firmado también cuatro decretos: el primero, estableciendo que el día 12 de octubre sea anualmente celebrado como fiesta patria; otro, concediendo privilegios al monasterio de la Rábida en reconocimiento de los servicios que prestaron a Colón los frailes franciscanos; el tercero, indultando a cinco presidiarios criminales y el último concediendo honores especiales a las ciudades natales de los conquistadores españoles de América del Sud y de América Central" [8].

Otra noticia venida de Madrid y fechada el día 12, decía: "La clausura oficial del congreso de americanistas tuvo lugar hoy en Huelva, bajo la presidencia de la Reina regente y del joven Rey de España. Las fiestas continúan en Huelva con gran brillo". En la misma jornada —de acuerdo a las informaciones que venimos recabando— comenzaron las fiestas del Centenario en Madrid. Allí la Reina regente concedió al duque de Veraguas, último descendiente en línea recta de Cristóbal Colón, el gran collar del toisón de oro.

"Huelva —13—. La Reina regente y el Rey niño —reza en otro cable—, acompañados de los miembros y dignatarios, han visitado las carabelas siendo saludados por los buques de guerra y por salvas de las baterías de la costa. Ha habido un banquete oficial al cual han sido invitados los comandantes de los buques de guerra nacionales y extranjeros. Las fiestas de ayer terminaron con bailes y una gran retreta organizada por el comercio e industria" [9].

Mientras en Génova también se festejó el aniversario del descubrimiento de América "con gran animación", el día 14 se inauguró en Huelva "con gran pompa"

el monumento erigido a la memoria de Cristóbal Colón. Asistieron al acto la Reina regente, los ministros, congresales, cuerpo diplomático y "una inmensa muchedumbre".

De "El Paysandú", diario del departamento homónimo, extractamos información de las fiestas en Barcelona. "Barcelona —12—. Hoy se ha celebrado el centenario del descubrimiento de América con gran procesión cívica en la que tomaron parte los miembros del comercio y de la industria. La procesión con carruajes alegóricos y trajes de la época de Colón ha sido espléndida. Llama la atención el adorno de la calle Fernando con banderas de mar en los balcones y arcadas de jancias, velámenes y banderolas marítimas en la calle" [10].

En América podemos recordar que en Santiago de Chile, según un cable, la población entera celebró con júbilo las fiestas colombinas. "Los diarios publican ilustraciones notables y artículos acerca de Colón". En Nueva York, el mismo día 12 se produjo la gran revista cívico-militar en honor de Colón. Además, accediendo a un pedido de las autoridades españolas, el gobierno de los Estados Unidos declaró feriado el día 12. Se expresa en la información correspondiente que la conmemoración "(...) se verificó también en medio de grandes festejos en las demás ciudades de la Unión" [11]. En "El Día", de Montevideo, se informó que en Buenos Aires el 4º Centenario del descubrimiento de América "(...) celebróse ayer aquí y en toda la República con gran animación".

Oscar Jorge Villa
Biblioteca Nacional del Uruguay

## NOTAS

1. El Heraldo. San Fructuoso, depto. de Tacuarembó. 9 de octubre de 1892. Pág. 1
2. Idem. 16 de octubre de 1892. Pág. 1.
3. El Paysandú. 14 de octubre de 1892. Pág. 1.
4. Ibidem.
5. Ibidem.
6. Ibidem.
7. Ibidem.
8. El Bien. 15 de octubre de 1892. Pág. 1.
9. Ibidem.
10. El Paysandú. 15 de octubre de 1892. Pág. 1.
11. Ibidem.

## REFLEXIONES

Ante la descripción de los festejos del IV CENTENARIO por los periódicos de la época, nos preguntamos si hubo, en las postrimerías del siglo XIX, actitudes contestatarias hacia dicho hecho —la empresa colombina y la presencia española en América— como se han presentado en la actualidad con motivo de los 500 años. Generalmente desde toda la prensa se baten palmas a Cristóbal Colón y su primer viaje. Los discursos, tanto en Montevideo como en el interior, son elogiosos hacia la figura del Almirante. Una actitud de crítica negativa hacia el proceso del Descubrimiento, la Conquista o la Colonización de América por España, vino por medio de la Iglesia Católica. No hacia todo el proceso sino particularmente con respecto a la Conquista y por parte del Obispo Dr. Mariano Soler desde las columnas de "El Bien". Pero, ¿en qué medida?

Se basa en el concepto de "América Precolombiana" y de la "Americanística" como estudio de las civilizaciones anteriores a Colón, reconociendo un pasado majestuoso del continente expresado en sus civilizaciones mesoamericanas y andinas. "La ciencia naciente sobre los orígenes y civilización de la América Precolombina se llama 'Americanismo'. ¿Tiene porvenir e interés esa ciencia bajo el aspecto de la enteología y arqueología americanas? Nadie puede dudarlo. Al contemplar las grandes construcciones de los antiguos imperios y civilizaciones precolombianas, ante esas ruinas gigantescas de templos, palacios y monumentos que son la admiración del viajero, en presencia de sus formidables e inaccesibles fortalezas, y escombros colosales de ciudades un día florecientes, el investigador filósofo afirma la existencia de naciones muy antiguas y adelantadas, constituyendo un gran misterio para la Filosofía de la Historia" [1].

Entiende que un día los restos yacían despreciados, que ahora se les valora en su verdadera dimensión y que llegaría un momento —y ha llegado, en efecto— en que "(...) se verá aparecer en toda su antigua majestad el mundo que llamamos Nuevo porque desconocemos su pasado, su historia y las conquistas de su civilización" [2].

Es en este momento que el Dr. Mariano Soler elabora un juicio negativo hacia los conquistadores, hombres deseosos de riquezas y causantes de pillajes y atropellos. "Mas, ¿cuál fue la conducta de los conquistadores? Avidos de botín, destruyeron desgraciadamente los más grandes monumentos, y el fragor de las contiendas no permitió a los demás misioneros consagrarse con más dedicación de lo que hicieron al examen y solución de los trascendentales problemas que para la Filosofía de la Historia ofrecían las obras monumentales y el estado social de los pueblos indígenas. Vamos a citar como ejemplo la destrucción de Cuzco (Coozco, la ciudad más antigua del Imperio incásico y que ha sido comparada a Roma por su grandeza, su opulencia y sus monumentos). Pues bien, bastaron pocos días para que los conquistadores redujeran a cenizas una de las maravillas del mundo". Subsisten —escribe— reliquias del poder y de la magnificencia de los incas: la fortaleza y palacio de Manco-Capac, el Templo del Sol y de la Luna, la casa-palacio de las escogidas y otros edificios arruinados, "(...) pero han desaparecido los tablones, las planchas, los adornos de oro macizo; se han arrancado los caños de plata por donde corría el agua para regar los jardines artificiales, los adornos y animales de oro tan

perfectamente imitados que, según Garcilaso, parecían naturales. Y lo que salvó del pillaje de los soldados fue dilapidado por los jefes: el mismo simulacro del sol, el trofeo más espléndido de aquella conquista, fue el lote de un jugador que lo perdió la misma noche en una partida a los dados. Idéntica desgracia se verificó con relación a otros edificios y ciudades tan importantes como Méjico, Mitla, Palenque y Quito" [3].

Es de hacer notar que ya en 1887, cuando publica en Montevideo su libro "América Precolombiana - Ensayo Etnológico", había precisado el Dr. Mariano Soler con más exactitud el contexto de su apreciación sobre la Conquista. En este sentido, hacía sí profesión de fe del proceso turbulento de la misma, pero presentaba a sus protagonistas como desobedientes de las máximas impartidas desde España. Inclusive salva de toda crítica a Cortés, Pizarro y Valdivia, pues los menciona como nombres que junto a Cervantes, Murillo, Lope de Vega y otros, hacen de la Madre Patria una nación ilustre [4].

"En el principio —indica [5]— la ocupación exclusiva de las naciones marítimas de Europa fue el buscar oro y plata, siendo la sed de estos metales preciosos la principal causa del exterminio y opresión contra los indios y aun de sacrificarse entre sí muchos de los conquistadores. No puede leerse sin un estremecimiento de horror la relación de algunos de los acontecimientos que se sucedieron en América durante el primer siglo de la conquista; pero es justo recordar que sólo lo hacían aventureros que desobedecían las prescripciones sabias y humanitarias de los soberanos. Cuando agotaron las islas, el oro que midieron al principio, se benefició la tierra, es verdad, y se plantó la caña de azúcar, pero la avidez del oro continuaba el descubrimiento de nuevos países. Los portugueses se fijaron en el Brasil; los ingleses, franceses y holandeses en las Antillas, sobre todo, y no contribuyó poco a aumentar el número de las colonias en las regiones templadas el estado turbulento de la Europa, con lo cual vino a seguir el progreso de la población, el de la cultura, comercio e industria. Así se fue trasladando a América lo que poseía de progresista y civilizador Europa, aunque desgraciadamente también sus vicios".

## NOTAS

1. El Bien. 11 de octubre de 1892. Pág. 1.
2. Ibidem.
3. Ibidem.
4. Mariano Soler. "América Precolombiana - Ensayo Etnológico". Montevideo, 1887. Véase qué valoración hace de los principales conquistadores:
   "Y ¿no bastarían para que España fuese contada entre las naciones más ilustres los nombres de un Gonzalo de Córdoba, un Guzmán el Bueno y el Cid; o el de un Blasco de Garay, un Alfonso el Sabio, un Feijoo, un Mariana, un Cardenal Cisneros, un don Juan de Padilla, un Velázquez, un Murillo, un Lope de Vega, un Calderón, un Cervantes, un Ercilla, un Moratín, un Quevedo, un Churruca, un Gravina, un don Juan de Austria, un Cortés, un Pizarro, un Vasco de Balboa, un Valdivia, un Quesada, un Solís?... ¡España no tiene que envidiar a nadie la grandeza ni mendigar la gloria!" (Ob. cit. Nota 1, pág. 319).
5. Idem. Págs. 318-320.

## CONCLUSIONES

Las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América resultaron típicas del Uruguay civilizado. Precisamente El Siglo utilizó esta palabra —"civilizado"— para referirse a los ecos de la misma. Por otro lado, El Bien, desde la óptica católica, analizó de manera similar lo sucedido: "Dignas de un pueblo culto y civilizado han sido las fiestas con que el nuestro ha celebrado el IV Centenario del Descubrimiento de América. Los tres días que acaban de pasar entre explosiones de entusiasmo prueban que el culto de lo grande y de lo noble ocupa lugar principal en el corazón de los uruguayos" [1].

Otros periódicos denunciaron inconvenientes que los anteriores no consideraron. El Día, por ejemplo, objetó el hecho que el Presidente e integrantes de la Comitiva oficial no se sacaran la galera —"encasquetada hasta las orejas"— mientras se ejecutaba el himno patrio. Que un niño muriera asfixiado en la entrega de alimentos y que, en la misma oportunidad, una mujer diera a luz [2].

Por su parte La Tribuna Popular [3] se quejó del mal trato policial en las aglomeraciones, del manoseo a personas del "bello sexo" y de la continuación de prácticas bárbaras como la de matar a pedradas en una cancha de bochas a un gallo, costando cada tiro de los concurrentes un vintén. Resabios, pues, del Uruguay "bárbaro" en una fiesta "civilizada".

## NOTAS

1. El Bien. 15 de octubre de 1892. Pág. 1.
2. El Día. 14 de octubre de 1892. Pág. 1.
3. La Tribuna Popular. 13 y 14 de octubre de 1892. Págs. 1 y 2 respectivamente.

# REGIONALISMO CULTURAL Y LA VANGUARDIA: EL TALLER TORRES GARCIA

*Gabriel Peluffo. Uruguayo. Arquitecto e investigador de Historia del Arte nacional y latinoamericano. Asesor en Artes Plásticas de la División Cultura de la Intendencia Municipal de Montevideo. Coordinador del Museo Juan Manuel Blanes. Entre sus últimas publicaciones se encuentra la Historia de la pintura uruguaya (Edic. de Banda Oriental).*

# REGIONALISMO CULTURAL Y LA VANGUARDIA: EL TALLER TORRES GARCIA

GABRIEL PELUFFO LINARI

La iniciativa de realizar una revisión crítico-historiográfica del legado de Joaquín Torres García deja a la vista algunos hechos que pueden resumirse en dos constataciones primarias: por un lado la inexistencia o la marginalidad de una reflexión de esta naturaleza en el ámbito universitario actual del Río de la Plata; por otro lado el destaque que ha adquirido últimamente la figura de Torres dentro del impulso registrado en los centros metropolitanos por elaborar una revisión global de los flujos culturales en el siglo veinte.

La primera observación delata la dificultad de los países latinoamericanos para invertir tiempo social en la investigación y en la producción de ideas dirigidas al autoconocimiento, permitiendo que día a día se desdibuje la continuidad histórica de su memoria social. La segunda hace referencia al estado "post" en que se encuentra el pensamiento metropolitano; condición que orienta las reflexiones en el campo del arte hacia el gran repertorio visual legado por el siglo veinte, dando lugar a un minucioso inventario que busca reconocer y recomponer el corpus de la cultura occidental desde un renovado diálogo con la periferia. Todo sucede como si luego del cúmulo de objetos dejados como saldo por el Movimiento Moderno, se tratara ahora de ordenarlos en un exhaustivo muestrario, legitimando de paso su inserción en el mercado internacional.

De ahí que muchas veces la óptica empleada para abordar asuntos del arte latinoamericano enfatice el aspecto fetichista de las obras en tanto objetos museificables, descuidando aquellos aspectos relativos a la tarea intersubjetiva, cultural en sentido amplio, realizada por muchos de sus maestros en el medio social donde predicaron. Tarea que, en el caso de Torres García, constituye, quizá, la fuerza primordial de su legado.

Ese trabajo de persuasión estética —extrartístico desde una perspectiva eurocéntrica— adquiere significado y dimensión cultural cuando es analizado desde la problemática interna de los grupos humanos intervinientes. Si se pasa por alto esa compleja construcción del sentido que implica todo hecho estético dentro de su propia "región" cultural, suele incurrirse en el discurso exógeno, autocomplaciente y fetichizante. Este hecho es de vital importancia desde la perspectiva actual latinoamericana, porque allí la apropiación del entorno cultural ya no puede realizarse a partir de programáticas vanguardistas ni de grandes narraciones regionalistas. Ese entorno sólo puede construirse hoy desde la fina y desarticulada trama de discursos grupales, intersubjetivos, única forma de resistencia y reasimilación de las memorias culturales.

No obstante, para un abordaje historiográfico del problema, es necesario tener en cuenta que, en los años treinta, el concepto de regionalismo era un instrumento aún eficaz para la autoafirmación del colectivo, ya que la región geográfica (o geocultural) constituía todavía un módulo de escala apropiada para la confrontación ideológica.

Especialmente en el caso de América Latina los movimientos artísticos regionalistas de ese período constituyeron una gestión orientada hacia la identidad cultural, por lo cual aportaron también un fuerte perfil ideológico a sus vanguardias estéticas [1]. Tal es así que podría intentarse establecer un paralelismo histórico —aunque no siempre nítido— entre regionalismo y vanguardismo durante la primera mitad del siglo en nuestro continente. José C. Mariáteguy sostenía, en 1925, que "en el terreno de la literatura y el arte se percibe fácilmente el sentido y el valor nacionales de todo auténtico vanguardismo" [2].

## ARTE CONSTRUCTIVO: PROYECTO DE VANGUARDIA Y DISCURSO REGIONALISTA

Es conocida la ambigüedad con que Torres García encaró su relación doctrinal con las vanguardias estéticas europeas, así como la resistencia manifestada en sus ideas a otorgar crédito humanístico al proceso científico-tecnológico de la modernidad.

Por un lado, Torres rechaza los resultados meramente esteticistas de la vanguardia, pero por otro lado rescata de ella la idea de reintegrar el arte al plano de la vida cotidiana. Disiente con la utopía del progreso tecnológico que había inspirado a los movimientos de entreguerra, pero alienta otra utopía típica del movimiento moderno: la que concibe el arte como piedra fundamental sobre la cual podría construirse la unidad cultural y la evolución social de un pueblo. Torres hace suyos los postulados vanguardistas tendientes a la autonomía semántica del arte; pero rechaza su autonomía institucional en el contexto del proceso moderno.

Por su parte, la vanguardia europea tampoco había podido resolver su contradicción medular: reintegrar el arte a la vida social cuestionando su papel en la sociedad burguesa, pero sin renunciar a la autonomía de la esfera artística.

Torres García piensa entonces que este desafío podía ser resuelto en un país como Uruguay, donde la tradición cultural carecía de la inercia histórica europea, y donde el curso de la modernidad seguía un proceso excéntrico, posibilitando un relacionamiento más arcaico y receptivo a la prédica constructivista.

Cuando Torres invierte el mapa de Sudamérica, está situando el eje de su discurso vanguardista en la cuestión de un "norte" cultural propio.

Pero la connotación regionalista de ese planteo se devoraba a sí misma desde el momento que aspiraba a confundirse con el discurso trascendente de "lo universal". Esta primera renuncia implicaba, a su vez, otra: la renuncia del artista individual a su pedestal en la sociedad, ya que el nuevo arte sería colectivo y anónimo. Para Uruguay, semejante propuesta significaba que el sentido último del arte estaría no sólo fuera de un imaginario nacional ya constituido, sino fuera también de todo rédito social inmediato.

Por otra parte, el discurso indoamericanista de Torres García configuraba en ese contexto una primera "metáfora del enraizamiento" (A. Bosi) difícil de asimilar en el país. La problemática cultural local estaba relacionada, sobre todo, con la hibridación de origen europeo, y el discurso político de la identidad consistía en resaltar las diferencias de Uruguay con el resto de América. Por esta razón, el arte indoamericano no puede adquirir el sentido de un mito originario sino que cumple, para Torres, el papel de señalar un camino hacia la necesaria unidad metafísica de toda cultura. El origen literal que propone el constructivismo no está en el pasado sino en el instante actual del presente; pero de un presente que va en busca de la Gran Tradición para continuarla. Solamente el presente podía tener, para Torres, un poder fundante equiparable al del pasado arcaico, ya que ambos admitían ser destemporizados, extraídos fuera de la historia.

La prédica basada en el discurso indoamericanista tiene su ciclo entre los años 1934 y 1940 [3]. En el período siguiente, el constructivismo —aún sin arriar sus banderas americanistas— encara su segunda metáfora del enraizamiento: la del afincamiento local. En esa etapa (1941-1949) surge el Taller Torres García, se publica *Removedor* (que alterna los artículos de fondo con un periodismo de barricada) y Torres desarrolla su enseñanza de una "Pintura Constructiva". Bastaría comparar la viñeta de "Círculo y Cuadrado" (la misma de *Cercle et Carré*), que había encabezado la publicación entre 1936 y 1938, con la viñeta de la misma revista en 1943, para registrar visualmente la distancia recorrida por el constructivismo montevideano hacia un afincamiento cultural en ese período.

Simultáneamente a este proceso tiene lugar el desarrollo de una intelectualidad autocrítica proveniente sobre todo del campo literario, la cual contribuye a dimensionar en un sentido vanguardista la enseñanza de Torres, y a interpretarla a través de nuevas matrices regionalistas en estado de gestación. Ellas no constituyeron un corpus doctrinario, sino una tendencia del imaginario local que limitó y modificó la propia utopía torresgarciana.

El inicio de este segundo discurso regionalista, donde el constructivismo ensaya su definitivo afincamiento local, podría datarse en 1940, fecha en que Torres reconoce públicamente el fracaso de su proyecto inicial y fija las "Bases para una Pintura Constructiva". A lo largo de la década continúa operando desde esas bases hacia distintas propuestas pedagógicas, como fueron la restricción tonal, los paisajes medidos, la perspectiva central, la pintura construida, etcétera. La propia heterogeneidad social y cultural de los integrantes del Taller exigió a Torres afinar el diálogo y sofisticar los recursos tendientes al logro de resultados plásticos concretos. Los discípulos procedían, en gran parte, de la clase media urbana; otros, el medio rural y semirural (aproximadamente un cuarenta por ciento en 1946) y, un núcleo menor, de sectores burgueses. La única experiencia que los unía era la presencia apostólica del maestro. No es extraño encontrar, entonces, en la producción pictórica del Taller, una reiterada tematización del paisaje local e incluso, en algunos casos —como el de Nelsa Solano Gorga—, una versión torresgarciana del realismo social.

La distancia comprendida entre la publicación de *Estructura* (1935) y las conferencias de "La Recuperación del Objeto" (1948) da cuenta de ese proceso en

el cual la prédica universalista busca adaptarse al carácter heteróclito y provinciano del ambiente montevideano.

## LOS OBSTACULOS DE LA CULTURA LOCAL

Cuando Torres García llega al Uruguay, el país entraba en una aguda crisis política y económica. El clima confortable en que se había desarrollado la actividad de artistas e intelectuales en la década del veinte se rompe bruscamente en los años siguientes. Pero no sólo debido a la dictadura de Gabriel Terra y a la crisis política y social interna sino, además, a la situación internacional, que exigía a los intelectuales un alineamiento ideológico en relación a los grandes sucesos mundiales, desde los avances del fascismo a la Guerra Civil Española.

Por su parte, la tradición figurativa y paisajística de la pintura nacional —alimentada en este siglo por el luminismo español y el posimpresionismo francés— carecía de respuestas adecuadas a la nueva época de un Uruguay que ya no podía ocultar sus fracturas políticas, sociales y culturales internas. El panorama de las tendencias pictóricas mostraba, en esa época, por lo menos tres discursos artísticos diferentes que capitalizaban, cada uno a su manera, aquella tradición figurativa y romántica de la pintura nacional.

En primer lugar existía un discurso del arte "oficial", que pretendía erigirse como referencia de una cultura operada por el Estado y de corte populista. Ese discurso privilegiaba tanto al *pater familiae* de un modelo de identidad patrimonialista (cuyo paradigma era la pintura de Juan Manuel Blanes) como al espíritu mundano fundado por los pintores uruguayos del novecientos.

En segundo término, se consolidaba un proyecto artístico forjado por la intelectualidad de las izquierdas e influido, en aquel momento, por la prédica de Alfaro Siqueiros [4], así como también por pintores argentinos como Urruchúa y Berni. Este proyecto, impulsado sobre todo por artistas agremiados políticamente, se expresó en la vertiente pictórica que procuró un realismo social vernáculo.

En tercer lugar, existía un núcleo de artistas reunidos en torno a la Escuela Taller de Artes Plásticas (ETAP) [5]. Este grupo proponía en la enseñanza una orientación ecléctica, aunque en esencia se trataba de renovar los fundamentos coloristicos y formales de la escuela montevideana de los años veinte, para imponer, en su lugar, la preceptiva propia del poscubismo francés.

Estas eran las tres principales vertientes de la pintura nacional que encontró Torres García al regresar al país. Todas eran tributarias, en mayor o menor grado, de cierto figurativismo portador de una pesada carga literaria. Buena parte del arte uruguayo reflejaba, en su culto a una pintura-espectáculo, la actitud de una sociedad pasiva y espectadora del mundo, sólo confiada en el paternalismo del Estado Benefactor. Por eso, el combate de Torres García al mimetismo figurativo de la pintura uruguaya es, además, la piedra de toque de su combate al mimetismo cultural por lo que éste supone de gesto simiesco y colonizado.

Uno de los enfrentamientos más severos que Torres sostiene a su llegada es con representantes de la corriente del realismo social, quienes ven en él a un pintor burgués y "purista". En la revista *Movimiento* —órgano de esa corriente, creada por

Alfaro Siqueiros en 1933— se dice que el individualismo de Torres García "no le permite encontrar temas de interés para las masas populares" [6]. Torres responde desde su *Manifiesto 1* amenazando los cimientos del arte nacional con la posible disolución del individualismo artístico y del genio romántico: "Este arte mío —decía—, por la manera como está concebido, podrá llegar a ser un arte colectivo e impersonal" [7].

La evolución posterior de estos acontecimientos indica que, desde el primer momento, Torres logró desestabilizar la hegemonía estético-ideológica que el grupo de la revista *Movimiento* pretendía imponer entre los artistas alineados con la izquierda política.

El tercer frente que Torres abrió entre el arte propiciado desde el gobierno y el arte de denuncia social podría explicar, en parte, el apoyo que Gabriel Terra le otorgó desde que el artista regresó al Uruguay [8]. Entre el proyecto cultural de la izquierda agremiada y el proyecto gubernamental se interponía el de la Escuela del Sur como un proyecto "amortiguador", aun cuando un hecho de esta naturaleza fuera totalmente ajeno al plan intelectual de Torres García. A pesar de que esta Escuela postuló una mística del trabajo grupal autosuficiente e independiente de las iniciativas culturales "oficiales", logró el respeto y el apoyo de organismos gubernamentales, de los cuales obtuvo, durante varios años, una remuneración relativamente importante.

En este sentido, puede ser interesante observar que el ataque de Torres García a la tradición figurativa y romántica en la pintura nacional (tradición amparada por iniciativas culturales del gobierno) lo llevaba a cabo en nombre de la evolución y del progreso, es decir, en nombre de una aspiración coincidente con el discurso del poder político. No obstante, la aparente alianza de la doctrina constructiva con la modernidad forma parte de un malentendido que Torres se ocupó de esclarecer, en varios escritos, con significativo énfasis en los últimos años de su vida [9].

Por otra parte, su intransigencia también chocó con el proyecto artístico de la ETAP, institución que, si bien contaba con integrantes politizados, procuraba mantenerse al margen de la contienda ideológica y aceptar la más amplia integración estético-doctrinaria entre sus filas. Ese espíritu ecléctico, acrítico y tolerante, recogía una fuerte tradición del pensamiento nacional que había alcanzado su clímax en los años veinte. La doctrina estética más "vanguardista" en el Uruguay de esos años había propiciado, como postura intelectual, mantenerse por encima de toda intolerancia y por lo tanto, también, más allá de toda vanguardia [10]. Esa fue una de las principales dificultades para Torres García, desde el momento en que el constructivismo no se postulaba como una doctrina más, sino como la doctrina excluyente: la única capaz de conducir a una suerte de redención individual y social a través del arte. "Así como un muelle —decía Torres en 1940— que cada vez que se le echa para atrás vuelve luego a su posición normal, así, tras los embates de mis afirmaciones, ha prevalecido ese espíritu indeterminado. Y con esto toco el punto neurálgico de la cuestión, el origen de toda mi tragedia y lucha en el Uruguay y, si quieren, el porqué de una derrota" [11].

Puede decirse que los propósitos de Torres García iban más allá de la idea de crear una vanguardia local en el arte uruguayo; pretendía crear a partir de un arte colectivo

y un lenguaje universal como el que ninguna utopía vanguardista había logrado imaginar en los países desarrollados. "No se trata de hacer una escuela de arte más, ni tampoco de trabajar por la cultura artística de manera indeterminada. Todo lo contrario; se trata de realizar aquí algo muy concreto: continuar la obra europea de evolución que, debido a las circunstancias actuales, allí ha quedado interrumpida... De realizarse esa obra, el Uruguay se pondría a la vanguardia del arte" [12].

De manera que el vanguardismo de Torres García se fundó, desde un principio, en una argumentación evolucionista, la cual pretendía conducir el arte hacia el mismo grado de desarrollo evolutivo alcanzado por otros órdenes materiales de la sociedad. Sin embargo, con el transcurso del tiempo, se perfila en sus escritos y conferencias un explícito descreimiento en el modelo planetario de progreso técnico industrial: "La lección aprendida —dice en 1940— sería crear con medios propios; hacer la vasija con nuestro barro y a medida del deseo y necesidad" [13]. Este arcaísmo regionalista chocaba con el porvenirismo fácil de un Uruguay que aspiraba al desarrollo subvencionado por la Guerra Mundial. Pero al mismo tiempo se acercaba a una corriente de intelectuales uruguayos interesados en redefinir el "ser nacional" desde una óptica crítica, asumida con sentido presentista, de modo coincidente con la idea torresgarciana de un presente fundante.

## LAS MATRICES REGIONALISTAS DEL TALLER DE TORRES GARCIA

De acuerdo a lo señalado anteriormente el Taller adquirió una imagen rupturista en el Uruguay de los años cuarenta. No parece casual el hecho de que dos escritores cuya obra ya era un precedente de la que iniciaría la nueva "generación crítica" (Angel Rama) en esa década —Francisco Espínola (1901) y Juan Carlos Onetti (1909)— fueron amigos de Torres García y asiduos visitantes del Taller. También se acercaron allí algunos jóvenes y adolescentes que crearon su propio microclima "Dada" en el Montevideo literario de la época [14]. Por su parte el núcleo constructivista pasó de tener tres socios en octubre de 1942 (mes de fundación del Taller Torres García) a sesenta y seis socios discípulos en marzo de 1945 [15]. Es a partir de esos años que puede comenzar a hablarse de un verdadero arraigo local de la enseñanza torresgarciana. Arraigo que se manifiesta a través de la obra del Taller, desde el momento en que ciertos ingredientes de su "estilo" pasan a configurar un metadiscurso que se proyecta en otras áreas de la actividad cultural. Entre ellos podrían señalarse, fundamentalmente, cuatro aspectos:

1. La consolidación de un nuevo imaginario pictórico de la ciudad.
2. El ejercicio de una pintura tonal con paleta restringida y predominio de grises, que constituyó una práctica continua a lo largo de la vida del taller.
3. El culto a un estructuralismo geométrico elemental.
4. La mística del oficio artesanal asociada al uso de materiales rústicos y a la producción de objetos constructivistas integrados al muro y al espacio arquitectónico.

La restricción tonal y la consolidación de una nueva iconografía torresgarciana de la ciudad fueron aspectos íntimamente relacionados en el trabajo del Taller. El nuevo paisaje portuario que —a instancias del maestro— cultivaron varios discípulos, reinauguraba la ciudad a través de una mirada a la vez lírica y cerebral, afectiva y distante.

En las *Bases para una Pintura Constructiva* Torres García había propuesto, precisamente, tematizar el Montevideo actual en el muro y el caballete. Esto dio lugar a una pintura que, a la vez que fundaba una mirada inédita de la ciudad, ofrecía una alternativa renovadora válida contra el imaginario naturalista y criollista del pintoresquismo nacional.

Al margen del Taller de Torres García, una figura aislada como la del pintor Alfredo de Simone ya había adelantado en su pintura de los años treinta una imagen "onettiana" de la ciudad; pero es recién con la producción de aquel Taller que la nueva imagen ciudadana se extiende y se asocia al ejercicio de la pintura tonal.

A pesar de que durante los primeros años de la Asociación de Arte Constructivo, y luego en el Taller, el núcleo constructivista realizó muchas obras en base a colores primarios, es notoria la continuidad de una pintura tonal en base al uso discrecional de los grises. Esta pintura, que había sido impuesta por Torres como exhumación de la tradición mediterránea, funcionó también como correctivo de una tendencia al uso de colores estridentes, generalizada en Montevideo durante los años veinte. Los demás aspectos señalados más arriba —el estructuralismo elemental y la mística del oficio artesanal aplicado a la arquitectura— estuvieron también íntimamente vinculados entre sí.

Es conocida la colaboración de artista del Taller con algunos arquitectos en la realización de murales, esculturas, piezas de cerámica, telares, etcétera. Esta colaboración interdisciplinaria en el diseño incorporado a la arquitectura, constituía para los torresgarcianos una extensión social de la experiencia del Taller, en tanto ámbito de participación y creación colectiva. Pero constituía, además, la única posibilidad de que el constructivismo concretara su propia obra ambiental, ya que, hasta entonces, era poco más que un estilo de vida y de reflexión apostólicas con vocación de proyectarse al sistema de los objetos.

Sin embargo, las pocas experiencias realizadas se circunscribieron al núcleo de arquitectos allegados al Taller Torres García y de algún modo adheridos a su fe doctrinal.

Tal es el caso, en primer lugar, del arquitecto Ernesto Leborgne, cuya vivienda particular reúne importante obra de artistas del Taller. El conjunto de la obra de Leborgne representa un intento de reapropiación crítica del legado del movimiento moderno, dentro de una mística constructivista que se transfiere a la escala íntima del espacio. En este tipo de opciones, quizá Torres jugó —aun sin proponérselo— un papel orientador de primera línea. No tanto por sus ideas acerca de la arquitectura moderna —bastante contradictorias— sino por su accionar concreto como diseñador y como artista.

La obra de otro arquitecto que abrevó en las mismas fuentes, Mario Payssé Reyes, contiene cierto aliento monumental, aunque retenido por un dominio

permanente de la escala humana y por un peso significativo de lo artesanal en la caracterización de los espacios.

El uso del ladrillo y de materiales rústicos constituye, precisamente, una de las claves simbólicas de esa vertiente arquitectónica.

Por su parte, el arquitecto Rafael Lorente, otro allegado a la obra del Taller, revela también —aunque esta vez con marcadas referencias a la arquitectura nórdica europea— un interés por el discurso regionalista e intimista, mediante el uso de materiales naturales (esencialmente barro cocido, hormigón y madera) dentro de una concepción espacial simple y articulada.

Vale decir que lo destacable de la filiación constructivista en la obra de estos arquitectos no consiste tanto en la eventual colaboración de artistas del Taller Torres García incorporando piezas artísticas, sino que reside, sobre todo, en el notorio predominio de una componente ética que formula y regula desde el diseño mismo esa arquitectura. Esta ética del "constructor" —que para Torres era como decir "del artista"— está vinculada al concepto de "verdad" tanto en el uso de materiales como de procedimientos, y a un concepto místico del entorno visual diseñado para la vida.

Hay un ejemplo, en el cual esa moral pone énfasis en la claridad conceptual de los procedimientos técnicos y en el dominio de la inventiva artesanal que es la obra del ingeniero uruguayo Eladio Dieste, amigo de Torres García desde que el pintor llegó a Uruguay en 1934 [16].

Su invención de un sistema de cerámica armada de alta adecuación a los recursos técnicos y a las condiciones climáticas de la región le ha posibilitado un rico repertorio espacial. Allí aflora también la metáfora de los materiales pobres y el uso de procedimientos que no surgen del alarde tecnológico sino del hallazgo de soluciones donde la originalidad conceptual compensa la carencia de tecnología avanzada y de recursos económicos.

Es precisamente el legado ético de Torres García, basado en las ideas de "verdad constructivista" y "trabajo compartido", el que actúa como una fuerza arcaísta, opuesta tanto a los valores alentados por la lucha competitiva en la sociedad capitalista, como a los valores subyacentes en el concepto pragmático y clasista de solidaridad, explícito en el discurso ideológico de la izquierda ortodoxa.

Dicha componente ética —aspecto medular del pensamiento torresgarciano— no puede ser valorada a través de una lectura estrictamente estética de esos objetos. Está presente en la voluntad de convertir la práctica artística en una utopía de la comunión grupal, propicia para el desarrollo de una experiencia intersubjetiva que, desde el principio, se sabe marginal respecto al curso incontrolable de la modernidad. Esa utopía de los talleres y pequeños grupos como modelos reducidos de la colectividad ideal, fue bastante perceptible en Uruguay durante las décadas del cincuenta y del sesenta, período prolífico en talleres particularmente preocupados por el problema de la identidad y de la apropiación cultural [17].

Pero por encima de todo, aquella dimensión ética del constructivismo está presente en la idea teórica —orientadora de varias generaciones— de que la relación cultural del hombre con su "región" es una construcción intelectual, y que el arte habría de ser un testimonio simbólico de esa construcción.

Noviembre, 1991.

## NOTAS

1. El término "regionalismo" se utiliza aquí en el sentido genérico de una reivindicación de lo propio, sin entrar a distinguirlo del concepto de "nacionalismo", con el cual aquél hizo contrapunto en el pensamiento latinoamericano. (Véase Joan Odone, "Regionalismo y Nacionalismo" en *América Latina en sus ideas* coord. Leopoldo Zea. Editorial Siglo XXI. 1986).
   Este regionalismo en sentido amplio correspondería a lo que Moreno Durán llama "el segundo momento de la búsqueda ontológica" latinoamericana durante la *crisis de la modernidad* (Véase R.H. Moreno Durán, *De la Barbarie a la Imaginación* Tercer Mundo Edit. Bogotá. 1988, p. 65.
2. José C. Mariáteguy, "Nacionalismo y Vanguardismo en la literatura y en el arte". Publicado en *Mundial* el 4 de diciembre de 1925. (Jorge Schwartz, *Las Vanguardias Latinoamericanas*. Edit. Cátedra. Madrid, 1991).
3. En ese período el proyecto torresgarciano se basa en la Asociación de Arte Constructivo como núcleo de predicación. Sobre el final de esa etapa, en 1939, Torres publica *Metafísica de la Prehistoria Indoamericana*.
4. Siqueiros realiza, en 1993, una estadía en Montevideo de paso a Buenos Aires.
5. La ETAP fue fundada en 1932 y se mantuvo abierta hasta 1937. Entre sus integrantes figuraban los pintores Carlos Prevosti y José Cúneo, así como también los escultores Bernabé Michelena y Germán Cabrera.
6. Norberto Bedía, "El Arte de Torres García". Revista *Movimiento*, Nº 7. Junio-julio, 1934 Montevideo. (Publicación oficial de la Confederación de Trabajadores Intelectuales del Uruguay CTIU).
7. J. Torres García, "Contestando a N.B. de la CTIU" en *Manifiesto 1*, Agosto de 1934, Montevideo.
8. Torres García llega el 30 de abril de 1934 a Montevideo. El día 3 de mayo va a saludar al presidente de la República Gabriel Terra. A partir del año siguiente Torres García obtiene una página semanal en el diario terrista *El Pueblo*, y en el mes de noviembre de ese año comienza a cobrar una mensualidad que le otorga el Ministerio de Instrucción Pública y que Torres recibirá por lo menos hasta diciembre de 1945. (Documentación en Archivo de la Fundación Torres García, Montevideo).
9. "Este fantasma de lo moderno, que tanto me ha hecho vacilar (aturdido por la tropelería de los artistas, la crítica y la propaganda pronegocios de los traficantes de cuadros), al fin hoy, quiero liquidarla para siempre..." (J. Torres García, enero 2 de 1949. Publicación mimeografiada. Archivo de la Fundación Torres García Montevideo). "Hubo confusión en nosotros; porque si debíamos aceptar los objetos (las cosas todas que se iban creando en el mundo), no así la nueva interpretación" (J. Torres García *Mística de la Pintura* Publicación de la Asociación de Arte Constructivo, Montevideo, 1947, p. 32).
10. Alberto Zum Felde, director de la Revista *La Pluma*, decía: "El electicismo (es) norma necesaria en una revista que aspira a abarcar el complejo de la intelectualidad nacional... Hay algo que debe marchar siempre delante y por encima de todas las vanguardias: el espíritu vigilante", en *La Pluma*, Año I, Nº 1. Agosto de 1927, Montevideo, p. 9.
11. J. Torres García, "500ª Conferencia". Noviembre 12 de 1940, Montevideo. Publicación de la Asociación de Arte Constructivo, p. 23.
12. J. Torres García, "Entrevista de Iturbide". Sin fecha. Manuscrito. Archivo de la Fundación Torres García, Montevideo. De acuerdo a la agenda personal del artista, la entrevista data del mes de enero de 1935.
13. J. Torres García, "Puede gastarse de lo propio y de lo adquirido" Lección 125. En: *Universalismo Constructivo*, Alianza Editorial. Madrid, 1984, p. 688.
14. En el grupo de jóvenes visitantes figuraban José Parrilla, Huberto Meget, Juan Fló, Manuel Aguiar y otros.
15. Documentos del Archivo de la Fundación Torres García, Montevideo.
16. El ingeniero Eladio Dieste es familiar directo del escritor Enrique Dieste, persona que vinculó a Torres con muchos intelectuales que luego fueron sus apoyos, como es el caso del doctor Cáceres y su mujer, Esther.

17. Entre los talleres de esa época, directamente vinculados a la enseñanza de Torres, se encuentran: el de Alceu Ribeiro (El Molino), en Montevideo, el de Edgardo Ribeiro en la ciudad de Minas, el de Dumas Oroño en la ciudad de San José, el de José Collel, en Montevideo, el Taller Sótano Sur y el Taller Montevideo, con discípulos de Gurvich, el núcleo de Guillermo Fernández en la ciudad de Paysandú, etcétera.

# ACERCA DE LA ESCRITURA

*Cristina Peri Rossi. Entre los últimos títulos de la conocida novelista, poeta y ensayista uruguaya destacan Babel Bárbara (poesía, 1991); Solitario de amor (novela, 1985); La última noche de Dostoievski (novela, 1992) y Fantasías eróticas (ensayo, 1991). "Acerca de la escritura" se comunicó "como una lección universitaria" o sea, una improvisación realizada sobre temas conocidos y queridos por la autora, en la Universidad de Zaragoza en el "Simposio sobre Psicoanálisis y Literatura", 1991.*

# ACERCA DE LA ESCRITURA

CRISTINA PERI ROSSI

He dicho en una entrevista que el psicoanálisis y la literatura se parecen mucho. Para mí es una perogrullada, algo obvio, y me he asombrado mucho con el asombro de los demás: ambos utilizan el lenguaje. El paciente habla (a veces, incluso, el psicoanalista solicita: cuénteme la novela de su familia). El paciente es un narrador; el psicoanalista, un lector. En este sentido, el terreno común me parece obvio. Ambos utilizan el lenguaje, que es una colección de signos. Y como se ha dicho, la escritura es muda, y si no hay quien la lea no dice nada. No sólo por ser un código convencional —si me traen algo en chino no lo podré descifrar— donde se ve el funcionamiento del lenguaje como signo, sino también porque utiliza símbolos.

La palabra tiene historia, está viva. Los escritores lo sabemos bien: las palabras no sólo dicen lo que dicen, sino, sobre todo, lo que no quieren decir. Una palabra, puesta en juego con otras, tiene un diferente poder de evocación. Los escritores sabemos también que las palabras nacen en un momento histórico dado, tienen que ver con el hombre, con el momento que se vive, cambian de significación e incluso mueren. Cuando un hombre le dijo por primera vez a una mujer: "tienes los labios como pétalos de rosa", posiblemente hizo una asociación original. Hoy en día es una cursilería. En la historia de las metáforas, de las palabras, una cosa es nueva, pasa al acervo cultural y, a veces, se convierte en cursi.

Entrar en contacto con el lenguaje es contactar con fantasías más o menos ocultas. Los nombres de los personajes, por ejemplo, no suelen ser casuales (otra semejanza entre psicoanálisis y escritura). El psicoanalista sabe que el lenguaje no es inocente, ni aun los lapsus. Yo sé que mi máquina se equivoca, a veces, mejor que yo: queriendo escribir una palabra, aparece otra que resulta mejor. Lo importante suele ser lo que está detrás, lo implícito, no manifiesto. En el caso de los nombres que les traía antes, me sucede a veces que, después de nombrar, me detengo, no puedo escribir. Oscuramente sé que no era el que correspondía. El nombre traía asociaciones, evocaciones que no se correspondían con la psicología del personaje. La pregunta racional sería: ese nombre, ¿estaba escrito antes?, ¿dónde lo busqué? Lo he buscado en lo que tiene de inconsciente la palabra. Los personajes, diríamos, se deben parecer a su nombre. Al igual que las madres al elegir nombre para sus hijos, ponen en juego sus fantasías. Por eso hay nombres sociales, y como efecto de una serie de TV podemos encontrar un niño andaluz que se llame Jason.

La comunicación fundamental entre el escritor y el texto se da a nivel de las fantasías que se ponen en juego. El que recibe el texto es un descifrador, interpretante de signos. Esto ya fue dicho (siempre todo ya fue dicho, de otra manera), y quien mejor lo dijo fue Baudelaire. Saben que se le considera el padre del simbolismo, esa corriente poética que abre la modernidad. Lo dice en un poema que se llama *Correspondencias* y que leeremos teniendo en cuenta lo que nos ocupa: el lenguaje en la literatura y el psicoanálisis. Veremos cómo un

poema escrito en 1857, es decir, antes de Freud, habla de los signos, de la palabra, siempre en otro lugar. En el primer verso aparece la Creación, con mayúsculas. Como Baudelaire escribe "Nature", hay quienes traducen "Naturaleza"; lo que sucede es que está utilizado en el sentido decimonónico de "lo que existe en el mundo".

*La Creación es un templo donde vivos pilares*
*dejan surgir a veces unas voces oscuras.*
*Allí los hombres pasan a través de espesuras*
*de símbolos que observan con ojos familiares.*
*Como confusos ecos que a lo lejos se ahogan*
*en una tenebrosa y profunda unidad*
*vasta como la noche, como la claridad,*
*perfumes, colores y sonidos dialogan*
*y así, hay perfumes frescos, como recién nacidos,*
*verdes como los prados, dulces como el oboe.*
*Y hay otros triunfadores, densos y corrompidos*
*todos de una expansión infinita*
*como el almizcle, el ámbar, el incienso, el áloe*
*que cantan los transportes del alma y los sentidos.*

Creo que esta concepción del universo como un templo es una escritura. Todas las religiones tienen un Texto, y las diferentes interpretaciones son la historia de nuestros antecesores, de nuestros mitos fundacionales, y las cosas que vivimos re-interpretando. Todo se ha dicho ya y todo se vuelve a decir de otra manera. Ese era el trabajo que, según él decía de sí mismo, hacía Borges. Tenía una referencia casi platónica a esencias que él simplemente fijaba en un escrito. De mi experiencia podría extraer el tema de la voz. Una voz que me dicta, por ejemplo, un verso; si es generosa, un poema entero. En el caso de *Solitario de amor*, me dictó la novela entera, desde la primera hasta la última línea, a razón de dos horas diarias. Había días de ausencia, y cuando se callaba, no podía convocarla. Y cuando voz se calló, supe que la novela había terminado. Pero ¿qué es esa voz? ¿Soy yo? Es una parte de mí que a veces habla. Me dicta, deja huecos que relleno con trabajo. Asalta en el metro, interrumpe el sueño... De esto, casi todos los escritores tienen la experiencia. Reflexionando, aparece el tema de las musas, que trae Homero al comienzo de *La Ilíada*: "Canta, ¡oh Diosa!, la cólera del pélida Aquileo". Los románticos la llamaban inspiración; en civilizaciones más laicas, como la nuestra, la llamamos "voz".

Quisiera insistir sobre la relación entre psicoanálisis y literatura, que no es solamente en cuanto al lenguaje, porque todo es lenguaje, por otro lado. Todo habla, nos decía Baudelaire: los colores, las formas. El parentesco entre psicoanálisis y literatura comprende también el tema de la individualidad, de los fantasmas particulares. No en vano Freud recurrió a la literatura: encontró allí descripciones de los conflictos humanos, fantasmas. Creo que es esto lo que estudia el psicoanálisis y lo que debe describir un escritor.

Al decir esto, pienso que escribir sabemos todos: nos enseñan en la escuela. Pero ¿por qué algunos hacen de ello su profesión y otros no? Se trata de un problema de psiquismo particular. Cualquiera puede narrar; hasta los niños hilan una sucesión de hechos en una cadena temporal. Pero los grandes narradores hablan grandes procesos psíquicos, lo que

antiguamente se llamaba el alma. Antes de que se describieran los mecanismos por los cuales un sujeto proyecta, tenemos ejemplos de ello. Un señor aburrido de su vida en provincias se lanza a la aventura, a ver fuera lo que lleva dentro. Cervantes, porque lo que acabo de decir es el Quijote, relata en ese momento un proceso psíquico que, por ser común a mucha gente, es casi una manera de ver. Lo que podríamos llamar una descripción del sujeto. Diría entonces que escritor es no sólo el que maneja bien su instrumento, la lengua, sino el que transfiere al papel sus emociones, procesos psíquicos, que el lector reconoce y con los que se identifica volviendo al texto una cosa viva.

La literatura es una referencia especular, a veces doblemente: siento algo y luego busco la manera adecuada para que el lector sienta lo mismo. Hace años estaba enamorada y me encontraba con el objeto de mis amores en una cafetería de Barcelona llamada Berlín. Hace unos meses volví a pasar por ese lugar y la cafetería ya no estaba; construyeron la sucursal de un banco. Al volver a casa escribí un poema, El *auge de la edificación*.

*Berlín, el café de nuestras citas*
*ya no existe.*
*En su lugar se eleva un Barclays Bank.*
*Tu antigua casa fue derruida,*
*en su lugar han construido un rascacielos.*
*Por eso escribo este poema:*
*para que exista en la página blanca,*
*en los huecos de las letras,*
*contra el viento devastador*
*que destruye la memoria.*

Cuando este poema se publique, y lo lea alguien que no ha estado esta tarde aquí con nosotros, en Zaragoza, no le interesará seguramente lo que me ha pasado. Al leerlo reconocerá una experiencia que está en todos nosotros: el tiempo todo lo destruye, ya no somos los mismos, perdemos los novios, las novias. Este es el proceso de la escritura: escribo de lo que me ocurre y ocurre a los demás. Quizá es ésta la condición necesaria para este acto tan particular, a la que agregaría lo que mencionábamos al principio: sentir el lenguaje como símbolo. Por eso en la escritura nos descubrimos y nos ocultamos, todo es un poco confidencial y biográfico. Pero en último término eso no es lo importante, sino esa posibilidad de transferencia al papel de lo vivido, propio o ajeno. Eso nos lleva al tema de la "experiencia", de la vida del escritor. Creo que es importante, porque pienso que sólo sabemos sobre nuestra vida y la de los demás. Es en el terreno del arte donde se han expresado los grandes conflictos, las grandes pasiones. Por eso es imposible imaginarse la vida sin el arte. Donde la ciencia describe, explica, nosotros proponemos goces. Nuestras cuestiones son las mismas que las de la filosofía desde el comienzo de la cultura: ¿Cuál es el sentido de la vida?, ¿qué es la muerte?, ¿qué es el amor? Quizá la filosofía las trate de modo más abstracto.

Siempre que hablo con psicoanalistas me pregunto cómo es que no son grandes escritores, con la cantidad de historias que escuchan. Y debe ser porque para nosotros existe un "placer adicional". Baudelaire decía poder escribir el más hermoso soneto sobre la carroña. Siempre hay un goce, pero ¿de qué clase? Tengo un poema acerca del estado en que

se escribe, que llamé "Estado de gracia". Utilicé gracia en el sentido cristiano: es el momento en que los hombres, hijos de Dios, tenían ese instante en que se emparentaban con la divinidad, siendo diferentes de la divinidad. Yo lo llamé estado de gracia, porque creo que hay algo de eso, y también de revelación. No se trata de misticismo, por lo menos no en el sentido clásico. Los orígenes de la escritura están emparentados con la religión y la magia.

La primera vez que surge la figura del escritor tal como la conocemos es entre los egipcios. La función del escriba, situado del lado de los magos, era dejar constancia del presente. Ser la memoria de la especie, sin la cual no habría futuro ni civilización. Dejar memoria del presente y adivinar el futuro, funciones que tienen también que ver con la magia, que convocando el futuro trata de preservarnos de él. Muchas veces el escritor ha sido, como decía Kafka, un reloj que adelanta. Ha leído, en los signos de la realidad, el futuro. Creo que seguimos, mal que bien, sosteniendo esa función. Tratamos de consignar el presente, lo que es fugitivo. Es una lucha contra la muerte: todo está condenado a desaparecer y la escritura es un intento de fijar, para los demás, lo efímero. Intento vano, por supuesto, porque se leerá otra cosa. Esta tarea de la escritura es la tarea de todos nosotros. Cuando se llama a la escritura creación suena un poco ampuloso, grandilocuente, porque, en cierto sentido, la cuota de creación es muy poca. Balzac, por ejemplo, decía: "Soy el secretario de la realidad". Se atribuía sólo el rol de amanuense de lo real.

El momento en que se escribe, es un momento de plenitud, que tiene relación con las instancias de la sensualidad. Las palabras tienen densidad, color, al juntarse con otras cobran nuevos sentidos, toman parte. Es, asimismo, un acto trascendente; se es parte de la especie humana, contribuyendo al acervo común. La sensación de crear trae en seguida el sentido, por otra parte bastante común, de dar a luz. Inclusive el estado posterior a terminar una obra, es comparable a la depresión posparto. Hay una frase que les he escuchado a muchos colegas y que podría hacer mía: estoy vacía, me siento seca. Ovidio decía que después del orgasmo viene la melancolía, y yo digo que después de la novela viene la depresión —será por eso que escribo pocas novelas—. Tampoco sirve saber qué va a ocurrir, porque cuando ocurre creemos que esta vez es la definitiva. Quizá, y esto las mujeres podemos entenderlo muy bien, quizá, insisto, lo más parecido a la creación es el parto. El embarazo y el parto. En la escritura posiblemente tenemos más noción de la dependencia de esa criatura, que sólo en el lector tendrá un desarrollo independiente.

Cristina Peri Rossi

# UN TEMA EN LOS RELATOS DE FELISBERTO HERNANDEZ: EL ZOOOGICO IMAGINARIO

*Pablo Rocca. Uruguayo, Profesor de Literatura (IPA); ejerce la crítica literaria en Brecha y El País Cultural, además de distintas publicaciones del extranjero. Coordinó junto a Carina Blixen y Wilfredo Penco el t. III del Diccionario de Literatura Uruguaya (Arca, 1991). Sus libros 35 años en Marcha y Montevideo: altillos, cafés, literatura recibieron respectivamente el Primer premio de la Intendencia Municipal de Montevideo (1991) y el Bartolomé Hidalgo (1992).*

# UN TEMA EN LOS RELATOS DE FELISBERTO HERNANDEZ: EL ZOOOGICO IMAGINARIO

PABLO ROCCA

*[Los animales] son cosas que se mueven; una casa y un árbol se quedan en el lugar donde uno los deja y sus sorpresas son más suaves.*

Felisberto Hernández

## 1. UN TEMA OBSESIONANTE

Desde los primeros enfoques críticos sobre la obra de Felisberto Hernández se han destacado dos procedimientos de trabajo narrativo que instauran lo insólito y, por trechos, lo fantástico. Se trata, en primer lugar, de la "cosificación" del cuerpo humano cuyas partes se metamorfosean en auténticos "objetos autónomos" y, en proceso paralelo, de la animimización de los objetos. Por otro lado revista el tema del doble que ya han estudiado Rubén Cotelo y José Pedro Díaz, respectivamente [1].

En *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) el autor se propone invadir un terreno supraobjetivo, tal vez más allá de los dominios de la conciencia: "Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro" [2]. Esa búsqueda de la alteridad supone su primera práctica en *El caballo perdido* (1943), aunque el "noble bruto" es un caso de construcción narrativa bastante particular y mucho más compleja.

"Y fue una noche en que me desperté angustiado cuando me di cuenta de que no estaba solo en mi pieza: el otro sería un amigo" (T. II, p. 25). Una (di)visión de la identidad (muchas veces un paso previo a la desintegración del yo, el cuerpo, los objetos, el discurso mismo) que tiene largos antecedentes en la narrativa antirrealista, ya sea en Hoffman, como en Kafka o en Borges, sus prójimos aunque no sus hermanos.

En la primera etapa de su obra (1925-1931) la imagen animal no está presente en ninguna de las dos direcciones antedichas, y si reparamos en la insistencia del uso posterior del procedimiento, sorprende que en relatos como *La barba metafísica* la figura de su empresario y amigo Venus González Olaza, tan propicia para la animalización, no muestra ningún rasgo que denuncie siquiera la tentación de describirlo bajo las pautas de los textos escritos a partir de 1943. Como más de una vez se ha señalado, en ese período embrionario le interesaba más el corte conceptual, "metafísico", entre la reflexión y el relato, bajo una fuerte influencia de Vaz Ferreira [3]. La silueta de los animales se asoma desde *El caballo perdido*, pero será al promediar esa década cuando crezca su presencia hasta dominar en los últimos

escritos. Ellos no imperan únicamente en tanto personajes, sino que operan también en una doble función retórica en el eje del discurso de los relatos de Hernández, en tanto metáfora y en cuanto comparación. La continuidad de este procedimiento como la utilización persistente del tópico, descubren la conciencia que tiene el narrador tiene de poseer un recurso ficcional propio.

En la correspondencia de los años cuarenta y cincuenta hay constancias del mismo uso. Así, por ejemplo, le dice en una carta a Paulina Medeiros de setiembre 1943:

> *El caballo era tan mío, y yo lo llevaba tan cuidadosamente en mis brazos que allí le crecieron ramas* [4].

## 2. EL DESPLAZAMIENTO METAFORICO

El empleo del caballo como metáfora remite a un segundo plano de alusividad que sobrepasa lo retórico para constituirse en una frecuencia de mayor relevancia que los demás animales, muchos de ellos meros nexos formales para reforzar otro significado. En cuanto símbolo es polivalente, pero especialmente complejo. Un difundido valor en la arborescencia simbólica del caballo consiste en atribuirle un carácter mágico. Dicha interpretación trasladada a los textos de Hernández puede homologar un recorrido hacia atrás, un volver sobre sus propios pasos, el regreso al pasado perdido en un ágil vehículo, libre y fiel. En ese sentido el caballo parece representar el mundo de la infancia, de la inocencia y la candidez primeras, imágenes que se convocan limadas por el galope del tiempo. De esa forma el narrador puede exhumar ese tiempo lejano sin la angustiante conciencia de lo perdido, porque la escritura le ofrece la ilusión de recuperarlo.

Además del ya señalado, hay dos relatos donde el equipo se apodera de la historia: *La mujer parecida a mí* (1947) y algunos pasajes de *Diario del sinvergüenza* (1956). En todos predomina la tendencia hacia su identificación con la infancia:

> *Mientras ocurrían estas cosas, a mi abuela se le fue el enojo y la amenaza se quedó en los bultos del camino o en el lomo del caballo perdido* (O.C., T. II, pp. 21-22).

En *La mujer parecida a mí* se establece una fraterna relación entre los niños y un caballo con recuerdos de hombre —el hombre/yo narrador que recuerda, al mismo tiempo, su vida de caballo—; son ellos quienes lo bautizan con el simpático nombre "Ajetivo", quienes lloran sin consuelo cuando el despótico dueño lo reclama quitándoselos para siempre.

En el *Diario del sinvergüenza* pueden advertirse otras pista y una asociación espontánea:

> *Esperaba el ómnibus debajo de una cina-cina y al lado mío había un caballo con una cuerdita al pescuezo que se me ocurrió había sido atada por un chiquilín* (T. III, p. 191).

El mismo narrador aportó su versión personal del símbolo en una disertación de 1954:

> *(...) yo encontré una manera de dar cierta angustia y melancolía en una obra que soy caballo, me da cierta tristeza y ¿qué importa que pueda no ser cierto?, hasta puede ser cierto psicológicamente, aunque sea cierto en esa apariencia material* [5].

En otros casos, el humor de esa visión fragmentaria de la realidad provoca una identificación entre partes del cuerpo o con relación a actitudes de hombres y animales, un recurso al que apela para romper de improviso la concatenación lineal de la historia:

> *El caballo y yo, al mismo tiempo, habíamos hecho el mismo movimiento para apoyar el cuerpo del otro costado y descansar, él en otra pata y yo en otra pierna* (T. III, p. 191).

Analizando las semejanzas entre *La mujer parecida a mí* y *Axolotl*, de Julio Cortázar, Jaime Alazraqui destacó en Felisberto "una tendencia que oscila entre la ingenuidad y la fábula y la opacidad de los sueños", sin dejar de insistir en la proposición del caballo como metáfora de las peripecias vitales del creador: "Más que una moraleja, esta historia con andares de fábula apunta a la vida nomádica del autor" [6]. Quizás tal ingenuidad recorra la interpretación del propio crítico que no estudia el papel de su objeto en el sistema narrativo de Hernández.

## 3. LAS FORMAS DE COMPARAR

En nueve de sus textos el narrador tiende un puente entre los animales y otra imagen, apelando a la comparación a través de diversos matices. *En algunos la comparación es explícita, sin agentes externos que la modifiquen*, como en *Ursula*, donde al personaje epónimo (una mujer) se la compara con una vaca pero sin delimitar estrictamente los territorios, conservándola en un límite oscilante (como el pesado movimiento de su cuerpo) entre lo animal y lo humano. Desde esas confusas fronteras brota el misterio de Ursula, la curiosa propiedad que enamora al protagonista-narrador. El enorme cuerpo, su gordura, la lentitud de sus movimientos, su ingenuidad, su silencio inalterable; todo lo invita a besarla sin motivaciones conscientes, con una compulsión tal que "[yo] debía parecer un insecto que conservaba el vuelo mientras picaba" (O.C., T. III, p. 126). De esa forma se opera el acercamiento más próximo, porque no existe animal que pueda acoplarse con mayor discreción y eficacia a una vaca que un insecto. El juego de sobreentendidos eróticos se funde en la sensualidad de la imagen, esa especie de posesión secreta, pero no del sexo de la mujer-vaca sino de su sangre, por la que puede penetrarla sin abarcar su cuerpo, el oscuro objeto del deseo. De tal forma sincroniza la timidez y la admiración del amante de la mujer-vaca, una eroticidad no correspondida ya que ella ni siquiera puede advertir tan frágil asedio. La vaca seguirá su trayecto apenas

molesta por un escozor, indiferente en su andar pesado, lento, igual que el de la imperturbable Ursula.

Otro ejemplo posible para el uso de la comparación lo aporta el relato: *El pájaro asustado* (titulado así por el responsable de las *Obras Completas*). En ese texto póstumo, el encuentro casual en una plaza del protagonista con un desconocido, promueve la inmediata asociación de esa imagen a la de un pájaro asustado, porque "sus ojos chicos, pero muy abiertos, parpadeaban a largos intervalos y lo hacían con gran rapidez; los movimientos de la cabeza también eran rápidos" (T. III, p. 135).

Asimismo, en la breve respuesta a Jules Supervielle, pronunciada en la Sorbonne el 17 de abril de 1948, Hernández sorprende a su auditorio estudiantil con unas palabras que siguen sin perder su encanto y potencia imaginaria. Aun conservando el habitual agradecimiento de circunstancia, el breve discurso rompe el lugar común del elogio en torno a una construcción original. Sortea el reconocimiento baladí a su protector internándose en la ficción:

> *Recuerdo el amor que Jules Supervielle tiene por los animales, imagino que soy un conejo, que el poeta me toma por las orejas, me muestra al público y hace conmigo algunas vueltas maravillosas. No comprendo muy bien lo que pasa pero estoy feliz.* (Traducción: P.R.)

El humor rebosante se vertebra en conexiones espontáneas, en analogías aparentemente fortuitas, procedimiento típico del pensamiento infantil. Desde la imagen del conejo observa una serie de categorías semánticas que se refractan sobre su propio universo anímico: fragilidad, timidez, desprotección, debilidad. El protector-poeta lo manipula (lo "toma de las orejas") como a una rareza a mostrar, y en esas piruetas Supervielle queda identificado como un mago, ya que luego de las "vueltas maravillosas" a que lo somete sigue la incomprensión del rito y la rara felicidad. Eliminando las vías racionales en la explicación de ese fenómeno abre, como en casi todos sus cuentos, una puerta hacia el misterio [7].

*Un segundo tipo* de comparación se incorpora a la anécdota de manera oblicua ("al sesgo" dijo en *Por los tiempos de Clemente Colling*) pero concentra en derredor el interés y, en ocasiones, se adueña de las principales direcciones del sentido.

Este es el caso del cuento *El Cocodrilo*, donde se manifiestan diversas modalidades del llanto, ya en la inocente parodia del sufrimiento ante unos niños, ya para desviar la atención de las torpezas en la ejecución de un concierto del protagonista, ya en otra aplicación intencional como procedimiento de ventas. Ese vendedor de medias y pianista (y en esto no hay metáfora sino decidida metonimia del artista en los países dependientes) "practica" una forma peculiar del llanto, por medio del cual vende más medias explotando la sensibilidad y la compasión ajenas. Manejado para sus humildes operaciones comerciales o para situaciones de solución inviable, el llanto causa en sus receptores lástima o burla, inescrupuloso aprovechamiento gerencial y angustia. Alguien, en un concierto, alguien nada conmovido por el espectáculo lacrimoso le grita "cocodrilo". Pasado el incómodo episodio, el protagonista dialoga con un personaje secundario a quien comenta:

*A mí me parece que el que me gritó eso tiene razón: en realidad yo no sé por qué lloro; me viene el llanto y no lo puedo remediar, a lo mejor me es tan natural como lo es para el cocodrilo* (T. III, p. 99).

Otra vez la inflexión metonímica se destaca sobre los demás recursos, otra vez el humor intenta el simulacro y la desolemnización de la angustia. En la historia no hay ninguna identificación del personaje con el hidrosaurio, apenas un pequeño pretexto humorístico:

*Traté de no arrugarme la cola del frac. En vez de cocodrilo debía parecer un loro negro* (p. 101).

Sólo el llanto conforma el factor de encuentro, una identificación menor que la presente en los relatos ya reseñados; menor y moderada con una boutade. Una muestra más de la inagotable capacidad de jugar de este narrador-niño:

*El mozo me preguntó:*
*—¿Whisky Caballo Blanco?*
*Y yo, con el ademán de un mosquetero sacando la espada:*
*—Caballo Blanco o Loro Negro* (p. 101).

*La tercera modalidad de la comparación es episódica, periférica e implícita.* La misma asiste en *El corazón verde, Mi primer concierto, El Acomodador*, y *Mi primera maestra*. Un ñandú que en El corazón verde se traga un prendedor con forma de corazón, es comparado débilmente con las plumas de las polveras en forma de cisne. Un gato se aproxima al protagonista -pianista de *Mi primer concierto*, introduciendo una nota de riesgo en la velada cubierta de miradas distraídas, bostezos, vacilaciones e inseguridades del concertista. la entrada triunfal e indiferente del felino enciende la risa entre el auditorio, mientras tensa la cuerda entre los intentos por alcanzar la serenidad y el control de la situación; el pianista encuentra un compañero en el gato pues finalmente salva el destino de la pieza que el público, lejos de su modorra, aplaude con entusiasmo. Se trata del único cuento donde un gato es el elemento "quemante" de la historia, su función inicial consiste en introducir cierta tensión en el relato, cierta distensión en el atribulado personaje:

*En la mitad de la obra había unos pasajes en que yo debía dar zarpazos con la mano izquierda; era del lado del gato y no sería nada difícil que él también saltara sobre el teclado. Pero antes de llegar allí me había hecho esta reflexión: "Si el gato salta, le echarán las culpas a él de mi mala ejecución". Entonces me decidí a arriesgarme y hacer locuras* (T. II, p. 102).

La visión se reparte simétricamente entre la animalización del pianista que da "zarpazos" sobre las teclas, desesperados intentos para salvar una interpretación mediocre y para librarse de la incómoda visita, pero también sobreviene la humanización del felino que no sólo distorsiona sino que además puede cargar con

las culpas del infortunio ajeno. Por otra parte, ya al comienzo del relato el narrador se lamenta de la desdichada suerte de los pianistas ("¡Cuántos sacrificios inútiles!") forzados a ganarse la vida ante un público que nada comprende. Así se hace posible dar un salto sobre el toque humorístico que acerca la inesperada visita del gato, para trazar una comparación implícita entre el animal y el público, más atento al espectáculo circense que a la interpretación de una pieza musical. Como en El *Cocodrilo*, el pianista es incomprendido y marginado.

En *El Acomodador* se identifica al protagonista con un hipopótamo:

> *Una vez un compañero me dijo: "Apúrate hipopótamo". Aquella palabra cayó en mi pantano, se me quedó pegada y empezó a hundirse* (T. II, p. 61).

Cuando describe al mayordomo del comedor señala:

> *Cuando caminaba de frente con las piernas y los brazos torcidos para afuera, parecía un orangután, pero al verlo de costado, con la cola del frac muy dura, parecía un bicharraco* (T. II, pp. 62-63).

Sin perder connotatividad estos nombres remiten a un segmento del discurso, a la caracterización de un personaje (sea una cualidad o un rasgo descriptivo), aunque esto no implica que rijan o dominen en el resto de la historia.

En *Mur* la animalización del curioso compañero del narrador se cifra en el equívoco y el dominio de un humor también muy familiar a Macedonio Fernández. Los amigos del personaje-eje lo mentan por el apócope de murciélago, el narrador teje una red de conjeturas (con una reminiscencia técnica del relato policial, al que de algún modo parodia), dispone una serie de especulaciones buscando correspondencias entre uno y otro:

> *Vi en los hombros desnudos de él dos mechones de vello tan abultados que parecían charreteras (...) Y yo pensé: "Los murciélagos tienen todo el cuerpo lleno de pelo" (...) El llegó a la una (...) y al sentarse a la mesa pidió una botella de vino (...) Y mientras tanto yo pensaba: "A los murciélagos les gusta chupar la sangre".*

Para verse libre de tan grande incertidumbre pregunta a un amigo de Mur la razón del heterónimo, tratando de confirmar sus sospechas. La respuesta disuelve la preocupación central de la anécdota, desinfla las divagaciones del narrador y el enigma:

> *¡Ah! ¿No sabés? Le tiene terror a los murciélagos y cree que entran por la ventana* (T. III, pp. 130-134).

*Mi primera maestra* aporta una variante al tema de los animales. Quizás sea el texto que registre más incidencias autobiográficas de todos los relatos en los que empleó el recurso; el giro se provoca en la observación de una gallina con sus

pollitos. Esta imagen persigue al narrador-niño durante toda la noche, con cuanta potencia en tanto la homologa con el deseo de permanecer debajo de la pollera de la maestra para acariciarle sus piernas blancas (T. III, pp. 151-153).

## 4. LA FAUNA DE UN EXTRAÑO RELATO

Saúl Yurkievich afirma que en los cuentos e Hernández la primera persona de la narración "sólo epidérmicamente incita a identificar este yo textual con el productor del mensaje" [9]. Si forzar el entramado texto/vida suele aportar magras ganancias, habrá que tomar también con mucha cautela el aserto precedente, porque por lo menos en una docena de las ficciones de Felisberto Hernández lo autobiográfico se infiltra casi sin embozo [9]. Este es, a medias, el ejemplo del brevísimo texto *Esterlina* que publiqué en el semanario Brecha por primera vez (Montevideo, Año II, Nº 51, 10/X/1986, p. 37).

*Esterlina:*

*Es muy difícil decirle cuánto la queremos. Reina quiere que yo le escriba como si ofrendara a la diosa de la amistad, que es Ud., un cordero. (Ella lleva la fama y yo cargo la lana). Pero si recuerdo aquellos besos que hice aterrerizar [sic] en sus mejillas, preferiría ser un chivo.*
*Como esto es imposible, ante esa inconmovible y lamentable lealtad de Ud. para Reina, no me queda otra cosa que cantarle a la diosa de la amistad leal, cuidando de que no salga de mí un gallo.*

Una primera mirada delata su contextura epistolar, su creación casi accidental y decididamente periférica en relación con su corpus literario. Fue escrito con pluma fuente en una servilleta de papel (de 140 x 210 mm.), en forma de carta o breve homenaje de circunstancias a una amiga, Esterlina Vignart, la misma a la que dedicó el cuento *La casa nueva* (1959). Gerard Genette define el relato como "la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito". Barthes amplía la definición incluyendo otros sistemas semióticos (la historieta, el film, etcétera) [10]. Los acontecimientos de "Esterlina" en tanto relato, demarcan dos planos:

1) El de la significación directa: el humano, conformado por:
   a. El yo-narrador-personaje-Felisberto Hernández, esposo-amigo.
   b. Reina [Reyes]-personaje viabilizador de la historia, esposa-amiga de la receptora. Su nombre le permite operar a su vez en dos direcciones: en el de la denotatividad (el que identifica el nombre con la mujer-amiga) y el simbólico, alusivo al poder.
   c. Esterlina, personaje in absentia, destinataria, móvil y objeto de la escritura del texto, amiga.

2) El plano de significación indirecta: el animal que en la proteica transformación ocupa el papel del yo-narrador, papel que desempeña con algunos inconvenientes afectivos:
   a. Las dificultades para comunicar el afecto, la comunión de la amistad impulsa a Reina a pedirle al narrador la escritura de un homenaje, "como si ofrendara (...) un cordero". Al protagonista le consta su condición de estructurador del relato. El cordero en tanto símbolo de la comunión en paz, tomado de la difundida tradición cristiana, queda al margen de las metamorfosis del protagonista.
   b. Como chivo si llegara a besar a Esterlina.
   c. Como gallo si llegara a excederse en el canto.

El canto es la última posibilidad (y la más riesgosa) para la manifestación del afecto; la única alternativa para liberar lo pulsional lo ofrece esa prolongación deseada pero reprimida por los deberes matrimoniales: el desplazamiento de la identidad del sujeto humano en gallo. Sólo el sutil humor subversivo de Hernández puede decodificar tantos planos en tan pocas líneas, proponiendo una síntesis homeotérica en la que lo instintivo queda bajo el dominio de los animales y lo racional en el dominio humano.

Obsérvense dos aspectos del nivel estructural del texto: 1) La broma inocente se ampara bajo el motivo aparencial de un rito: a la tríada ofrenda-deseo-canto corresponden los animales del "sacrificio", cordero-chivo-gallo. 2) La creación de ese curioso "monstruo neológico", como lo llamaría Borges: "aterrerizar", amenaza por sí solo con el conflicto de una imposible relación triangular; esa oportuna apelación al chiste lingüístico-conceptual, un recurso paradigmático que Roberto Echavarren ha estudiado con detenimiento [11], promueve en el caso de dos signos contiguos desde el punto de vista fonético y excluyentes en cuanto a su significado: "aterrizar" y "aterrorizar". La supresión de una sílaba (*re*), o el trueque de una vocal abierta por otra cerrada (*"e"* por *"o"*) no sólo desvía y multiplica la dirección del sentido, sino que —reforzado por la "lamentable e inconmovible lealtad"— abren un marco polireferencial teñido de alusiones indirectas, motivos velados y, principalmente, una fragmentación deliberada de la identidad.

En este insólito zoo de papel acude un sujeto de la ficción que se manifiesta a partir de otros. De algún modo, tal restricción semiótica que introducen los animales en los relatos de Felisberto Hernández representa la puesta en crisis del tema del doble ya que, a través de ellos, la identidad se multiplica.

## NOTAS

1. "El caballo perdido", Rubén Cotelo, en: Felisberto Hernández; notas críticas, Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria, 1974, 2ª ed., pp. 81-88. "Una conciencia que se rehúsa a la existencia", José Pedro Díaz, en: *El espectáculo imaginario*, I, Montevideo: Arca, 1991. La primera edición de ese ensayo es de 1964, cito la última edición donde, además, el veterano crítico de Felisberto Hernández reúne la mayoría de sus trabajos sobre el escritor.

2. Cito por la segunda edición de Obras completas de Felisberto Hernández, Montevideo: Arca, tres tomos (19481-1983). Prólogo y notas de José P. Díaz. La cita corresponde a *Por los tiempos de Clemente Colling*, Tomo I, 1981, p. 23.
3. Véanse al respecto: "Sobre la filosofía de Felisberto Hernández", Luis V. Anastasia, en: *Prometeo*, Montevideo, año I, Tomo I, Nº 1, Primavera MCMLXXIX, pp. 26-51. "Felisberto Hernández: Una conciencia filosófica. Estudio sobre la incidencia del pensamiento de Vaz Ferreira en el pensamiento de Felisberto Hernández", Ana Inés Larre Borges, en: Revista de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Nº 21, 1986, pp. 5-31. "La formación de Felisberto Hernández en la década del 20 (Las corrientes de vanguardia y el magisterio de Vaz Ferreira), José P. Díaz, en: op. cit., pp. 77-100. *Felisberto Hernández. Una biografía literaria*, Washington Lockhart, Montevideo: Arca, 1991. (Especialmente el capítulo XV: "Sobre su visión del mundo", pp. 161-175).
4. *Felisberto Hernández y yo*, Paulina Medeiros, Montevideo: Libros del Astillero, 1982, 2ª ed. (Correspondencia entre Hernández y P. Medeiros). Las alusiones a *El caballo perdido* son permanentes.
5. "Algunas maneras de pensar la realidad", Felisberto Hernández, ¿1954?, en: Nueva Crítica, Montevideo, Nº 8, 1986, pp. 18-23. Un fragmento de este texto había sido publicada anteriormente por Ana Inés Larre Borges como anexo a su trabajo citado en nota 3., pp. 38-40.
6. "Contar cómo se sueña: relectura de Felisberto Hernández", Jaime Alazraqui, en: Escritura, Año VII, Nos. 13-14, Caracas, enero-diciembre 1982, 1985, pp. 31-56.
7. Un estudio más detenido de este tema en: "El escándalo de la realidad: Pensamiento, Realidad y Misterio en Felisberto Hernández", Pablo Rocca, en: Nueva Crítica, Nº 8, 1986, pp. 24-27.
8. "Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández", Saúl Yurkievich, en: Felisberto Hernández ante la crítica actual, Caracas: Monte Avila editores, 1977, pp. 364-365.
9. Así se lo explicó en mi ensayo "(Más)cara de Felisberto Hernández. Por él mismo: una biografía literaria", en: Revista de la Biblioteca Nacional, Montevideo, Nº 25, 1987. Acompaña al trabajo la [Autobiografía] de Felisberto Hernández hasta entonces inédita. Cabe consignar que en el libro citado en la nota 1., José Pedro Díaz volvió a publicar este texto, enmendando errores de la versión antecedente y agregando otros en la suya.
10. *El espacio de la verdad*. Práctica del texto en Felisberto Hernández, Roberto Echavarren, Buenos Aires: Sudamericana, 1981, pp. 21-27.
11. "Fronteras del relato", Gerard Genette. "Introducción al análisis estructural del relato", Roland Barthes, en: Análisis estructural del relato, Auts. varios, Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1982, pp. 193 y ss.; 9 y ss. respectivamente. Traducción del número especial de *Communications*, París, Nº 8, 1966.

## ANEXO:

## CARTA/RELATO DE VIAJE INEDITO DE FELISBERTO HERNANDEZ

Este texto se encontraba inédito, su original se custodia en la Colección Esther de Cáceres del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional. Manuscrita en cuatro folios de delgadísima contextura (120 x 150 mm.), se trata de una carta-diario de dos días, transcurridos a bordo del buque que lo lleva de Montevideo a Rio de Janeiro, de allí a Dakar y por último a París, donde hará usufructo de una beca por un plazo de dos años. Los destinatarios son sus amigos el Dr. Alfredo Cáceres y su esposa la poeta Esther de Cáceres.

Cuatro notas enviadas a Paulina Medeiros y dos a su familia en esos mismos días, permiten reconstruir algunos hechos y descubrir múltiples similitudes entre todas las piezas y la que publicamos. El barco se llamaba "Formose" y el año omitido en esta epístola es 1946. Adviértase cómo el narrador reconoce las reglas de juego establecidas de acuerdo al tipo de receptores que encara. Aunque tanto con sus amigos como con sus familiares se autoatribuye un papel infantil. La firma del escritor y la frase que subrayamos así lo indican.

Para las notas, por último, aplazamos algunas informaciones complementarias que pretenden ampliar el horizonte de la lectura del texto.

P.R.

* * *

Octubre 6 [1]

Mis queridos Alfredo y Esther:

Recibí el telegrama cuando hacía poco que el capitán me había invitado a su mesa y todo parecía ocurrirle a un personaje. Pero no tengan miedo de que me maree. (Ni siquiera hoy que hemos pescado una tormenta y el barco cruje y salta como un gran pez artificial; he comido ferozmente y nada de marearme).

En la noche que subí al barco vi la dedicatoria de Esther y pocas veces me he conmovido tanto; era —en el mejor sentido— algo escrito *por una persona mayor que sabe tratar a un chiquilín*; no sólo por los halagos —sé apreciarlos en lo que valen y fueron dichos con la misma sencillez cargada de los mejores sentimientos del mundo que ella tiene en los poemas— también había, en la manera de reclamar que los olvidara de la mas [sic] delicada y afectuosa advertencia a propositos [sic] de los olvidos y mareos que pueden asaltarme.

Bueno, mi compañero de camarote me esperaba para que nos conociéramos antes de acostarnos. Es un gordo ingenuo y generoso. A las pocas palabras me preguntó: "¿Ud. es 'pueta'?".

La muchachada de los becados es la mas [sic] clara que he conocido —me hubiera hecho falta en la adolescencia— [2].

Barbagelata encantador [3].

Pienso comunicarme con ustedes en primer termino [sic].

Lástima que son tan ocupados.

Aquí hubiera hecho falta la risa de Alfredo. Y Esther me hubiera dicho "pavo" muchas veces.

Estamos en la bahía de Rio. Entramos anoche y el espectáculo fue (otro día les diré).

Todo es increiblemente [sic] maravilloso [4].

Los abraza vuestro hermanito

FELISBERTOTITO.

* * *

## NOTAS

1. Las disortografías —nada infrecuentes en los manuscritos de Hernández— se conservan en esta transcripción.
2. En la carta del 7 de octubre de 1946, al día siguiente, le escribe a Paulina Medeiros: "nunca un grupo de compañeros fue tan parejo de buena muchachada" (op. cit., p. 120). Y tres días después anota en una carta a su familia: "Los compañeros colosales; y el barco —a pesar de las tormentas y crujidos que pasamos— da una sensación única de tranquilidad" (Octubre 9 a las nueve de la mañana, Selección de cartas a la familia, en: *b*, Norah Giraldi de Dei Cas, Montevideo: Banda Oriental, 1975, p. 85).
3. En la misma carta a P. Medeiros dice: "el comandante me pidió que lo acompañara y estoy inscripto en su mesa, junto a Barbagelata y la mujer del cónsul uruguayo en Burdeos".
4. El 9 de octubre le comenta a P. Medeiros: "Estamos parados en la bahía de Rio de Janeiro. Entramos anoche. No puedo creer que haya nada en el mundo que embruje más los ojos. Las sorpresas y las proporciones, las distancias y las apariencias de los cerros hacen erizar hasta las lágrimas" (op. cit., p. 120). Ese mismo día le comunica a su familia: "Estamos parados en la bahía de Rio de Janeiro. Entramos anoche. El espectáculo es lo único verdaderamente fantástico que haya en el mundo. Ninguna foto dará la realidad. Me da mucha pena que ustedes no lo puedan ver" (op. cit., p. 85).
   Las notorias coincidencias en los relatos-epístolas de viaje, no sólo son las anotadas. También a Medeiros le comunica la anécdota del gordo bonachón casi sin diferencia de palabras. Sólo a esta última le comunica su trabajo literario, hecho a bordo del buque, en el cuento "Mur" (cartas del 7/X y 22/X, pp. 120-121); relato que publicará por primera vez en Montevideo dos años más tarde en la revista Escritura, Nº 4, abril-mayo 1948, pp. 30-36.

# RASGOS ESTRUCTURALES FUERTES EN EL RELATO BREVE DE MARIO LEVRERO

*Rómulo Cosse. Fue investigador Invitado en la Universidad Veracruzana y enseñó en la Universidad de Washington. Su último libro sistemático es Fisión literaria (1989). Coordinó Borges (1987); Onetti (1989) y Armonía Somers (1990). Realizó el estudio "El cuento uruguayo actual, sus modelos culturales y la modernidad", para la antología 20 años del cuento uruguayo actual (1991).*

# RASGOS ESTRUCTURALES FUERTES EN EL RELATO BREVE DE MARIO LEVRERO

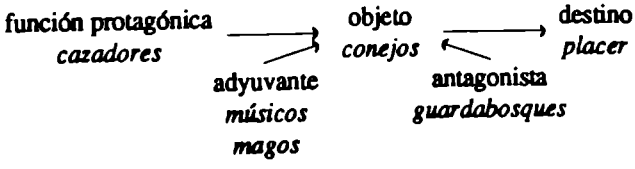
ROMULO COSSE

0.0 En los últimos años hemos venido proponiendo una serie de reflexiones acerca de las estructuras dominantes en la narrativa uruguaya contemporánea. Uno de los objetivos centrales de estos desarrollos, ha sido mostrar cómo las variantes del lenguaje son materializaciones ficcionales de una nueva manera de ver el mundo. En este sentido, localizamos hacia 1940 (*El pozo* —1938—), la aparición de una verdadera *tendencia de la fisión o de la ruptura* de los patrones tradicionales, tendencia que gradualmente robustecería su cauce, para llegar a constituirse en la más corpulenta y rica expresión del relato uruguayo [1].

En ese marco la obra de Mario Levrero adquiere especial relevancia, porque sus soluciones constructivas se presentan profundamente diferenciadas y configuran consecuentemente una vía inédita de modelar el mundo, que se ofrece, digámoslo desde ya, más contradictoria, inquisitiva e inquietante que la tradicional. Nuestro esfuerzo se encaminará entonces, a distinguir las peculiaridades textuales que en el relato breve de Levrero vehiculan y constituyen dicha modelización.

1.0 En primer lugar trabajaremos con *Caza de conejos* (1986), un libro extraño y poderosamente orgánico, por encima de la autonomía evidente de cada una de sus unidades narrativas. Este volumen se compone de cien breves núcleos de historias independientes (en el sentido de que no se prolongan ni desarrollan entre sí, de modo que cada una presenta su propia dinámica y su propio proceso enterizamente), individualizados con números romanos [2].

De todos modos, esas cien historias —dada su extrema brevedad, en algunos casos se trata apenas de notaciones narrativas—, comparten una serie de elementos comunes y característicos. Esos elementos constantes son los sujetos de la historia y el espacio representado en el que se mueven: un grupo de cazadores que vive en un castillo y que con frecuencia se dirige a un bosque cercano a cazar conejos por el placer de la caza y de la comida. Los acompaña una joven extraña y sensual, Laura; un idiota, paradojalmente el organizador de las partidas; y suelen colaborar con la empresa músicos y magos. En cambio, los guardabosques son sus enemigos. En general, los roles actanciales se disponen según el siguiente esquema:



Naturalmente que sobre la base de este modelo, el texto presenta distintas variantes, que no hacen otra cosa que destacar por oposición, el esquema relacional dominante. En cierto modo podría definirse una ley descriptiva de la organización de los hechos; la historia consiste en la exposición de un modelo actorial y un número limitado de sus variables posibles. (Por ejemplo, en (XIII), el conejo asume el rol de protagonista: él desarrolla motrizmente la acción y él es en rigor el cazador que devora al hombre, esta vez, su presa).

Entre las constantes que consolidan la unidad del libro, por encima de la diversidad de sus núcleos narrativos, hay que destacar un factor constructivo absolutamente estable en la figura del narrador representado como uno de los cazadores. Merced a la elección de este relator, ocurre una jerarquización recíproca de funciones: el rol privilegiado del comunicador de conocimientos (narrador), se ve fortificado a través de su identificación con el sujeto ejecutor de las transformaciones narrativas (protagonista). Dos roles relacionalmente fuertes pues, se combinan y enfatizan, lo cual tiende a conferir un estatus canónico y sacralizado a una historia culturalmente subversiva, ya que la voz que articula el informe narrativo, la voz que modela la visión del mundo, es la del propio cazador de conejos. De modo que al acentuarse la perspectiva del cazador, que adquiere un carácter hegemónico en el universo de la ficción, la transgresión cultural que significa la caza inclusive salvaje y sangrienta de los conejos, surge más nítida y destacada. Pero esto es ya otro tema y lo veremos en seguida.

Mientras, hay que decir, que las regularidades estructurales rápidamente vistas hasta ahora (todo lo concerniente a las funciones del relato), son las que con mayor facilidad pueden percibirse en una primera lectura, puesto que corresponden al plano de la historia y su organización y se resuelven por otra parte con bastante sencillez. (Recordemos por añadidura, que cuando un lector no especializado toma conocimiento de un texto narrativo —literario o cinematográfico—, el orden de componentes que tiende a identificar en primer lugar, es justamente el de la historia, en su calidad de sucesión encadenada de hechos, que en definitiva es lo que la vida misma ofrece en el discurrir de la cotidianeidad). Sin embargo interesan tanto o más otras facetas sistémicas, otras cuestiones características de la lógica interna del sentido, pero simultáneamente abiertas a través de la función referencial, a las realidades extrasistémicas o contextuales.

1.1 A esas facetas aludíamos hoy cuando hablábamos de transgresión cultural, asunto que nos lleva a observar el plano de la historia en sus conexiones extrasistémicas o sea, hacia el exterior del texto y principalmente en vinculación con los modelos culturales y narrativos preexistentes. Este polo es opuesto y complementario del que se ha visto y nos permitirá evaluar el tipo de contradicción o ruptura que esta ficción instituye con la tradición literaria y las pauta culturales [3]. Es aquí donde Levrero consigue inusuales soluciones textuales. Por ejemplo, ya desde el título se viola la lógica de la referencialidad y se caza lo que no es cazable: una especie de criadero; se odia y se sacrifica, a veces con extraña saña, un animal que secularmente ha inspirado solicitud y ternura, como se puede ver en el pasaje siguiente:

*Hay quien caza conejos por amor; yo los cazo por odio. Cuando los tengo en mi poder los voy destrozando lentamente. Los mutilo, tratando de que no se mueran enseguida. Hay otros cazadores que odian a los conejos porque destruyeron su hogar o sus cosechas, porque robaron a sus hijos o mataron sus esperanzas; mi odio es injustificado y atroz. Creo que hay algo de amor en este odio; no dedicaría de otro modo, tanto esfuerzo a combatirlos con mis armas más certeras.* (p. 24).

Como se ve, tanto la caracterización de la especie como del cazador, configuran en términos de paradigmas, una concepción audaz y remodeladora. Dicho con otras palabras, las variantes introducidas por Levrero en la estructuración del relato que antes se mencionaron y otras como la yuxtaposición que se verán después, no son meras innovaciones técnicas, sino el lenguaje que articula una transgresión irónica y desacralizadora de los modelos culturales imperantes. Se trata de rebasar nuestra memoria cultural, con la producción de una particularizada constelación narrativa.

En este punto quisiéramos detenernos un instante para incorporar algunas reflexiones de apoyo. Lotman explica que la cultura es la memoria longeva y no hereditaria de una sociedad, que se estructura ya sea en base a textos (cuando se centra en el plano de la expresión) o ya sea en base a normas (cuando se centra en el plano del contenido). Además, esta memoria tiene la capacidad de modelar programas de comportamiento y praxis artísticas [4].

El caso de la cultura uruguaya, parecería corresponder al tipo de la expresión, de modo que nuestros paradigmas éticos y estéticos se ritualizan y conforman "en un conjunto regulado de textos" [5]. Estos textos son los programadores de las futuras formas de la socialización y de los futuros productos artísticos. Así entendida la memoria cultural, queda claro que tales textos mantienen una relación dialéctica con el devenir de la colectividad, pues por un lado reflejan la experiencia precedente y por otro se proyectan hacia el futuro en su carácter de modelos [6].

En nuestra cultura pues, los programas y modelos del mundo se objetivan en gran parte en textos literarios que privilegian o jerarquizan determinadas concepciones o perspectivas del mundo. Claras manifestaciones de ello son las obras fundacionales de Acevedo Díaz y Carlos Reyles, mientras que Onetti bien puede encarnar la visión opuesta, crítica y desmitificadora.

Bosquejada esta contextualización de la obra de Levrero, hay que añadir ahora que su presentación del conejo como animal cazable, pasible en algunas circunstancias del odio y la saña del cazador (como en (XX)), mientras que en otras, contradictoriamente es descripto como un peligroso depredador (como en (XIII)), configura una irreverente inversión de todas las convenciones al respecto. Todavía pueden considerarse otros casos, para ilustrar el hecho de que los distintos segmentos narrativos están construidos en contradicción con la lógica de la referencialidad denotativa e inclusive de la coherencia entre los sucesivos predicados atribuidos a los sujetos. Los conejos son alternativamente "tiernos" (p. 24); carniceros (p. 20); "amariconados" (p. 36); arteros (p. 36); "plaga social" (p. 42); por su parte, los cazadores en algunas secuencias describen una caza sangrienta: "lo acribillamos, le agujereamos y reventamos" (p. 43); pero en otra compasiva y

deportiva: "los cazamos por deporte y luego los devolvemos sanos y salvos a su bosque" (p. 39).

Es así, que sin perjuicio de la estabilidad del modelo de las funciones narrativas visto en 1.0, es posible identificar una regularidad constructiva en el plano de los predicados atribuidos a los sujetos y es, su clara tendencia a la contradictoriedad. La fuerte presencia de este rasgo, constituye la particular plasmación lingüística de *una burlona y sarcástica representación narrativa del mundo, destinada a cuestionar un amplio espectro de nuestra pautas culturales en general y literarias en especial.* Como se ve, el libro atraviesa las tradicionales formalizaciones del lenguaje ficcional (como la novela y el cuento), sin identificarse más que parcialmente con cada una y por lo mismo transgrediéndolas a todas. Mientras su modelización artística del mundo transgrede por su lado, las normas reguladoras de la binaridad *prohibido-permitido.*

1.2 Hay otro aspecto interesante dentro de las tensiones y oposiciones del sentido, que quizás sea una variante de las contradicciones comentadas arriba. Diríamos que el término conejo, además de las modificaciones citadas, sufre una específica resemantización en una dirección erótica. Veamos:

> *Decimos que vamos a cazar conejos, pero en el bosque no hay conejos. Vamos a cazar muchachas salvajes, de vello sedoso y orejas blandas* (p. 24).

El propio enunciado declara en su segmento inicial, que el conejo no es sino una convención para aludir al verdadero objeto, a las "muchachas salvajes", con lo cual se establece una relativa identidad entre ambos términos. De inmediato se introducen los complementos "de vello sedoso" y "orejas blandas", que obviamente vienen a reforzar la ambigüedad. (Por añadidura en (XVIII) se había configurado la misma identificación). En fin, se impone abandonar la lectura unívoca y sustituirla por una polivalente y productora ella misma de sentido orgánico.

En otras palabras, la parcial coincidencia semántica entre Laura, las "muchachas" y los "conejos", existente inclusive a nivel de los propios personajes, que recorre y anima gran parte de los distintos núcleos narrativos, acentúa la ya mencionada visión burlona e irónica comunicada por el relato. Por el relato que funde dos funciones —narrador y protagonista— en una sola voz y que por lo mismo participa de las contradicciones y deficiencias cognitivas de los personajes. De forma que esa voz está colocada en las antípodas de la tradicional, encargada de comunicar un saber incuestionable e inclusive de producir por momentos un discurso extranarrativo e ideológico, que venía a establecer valoraciones de los hechos[7]. En cambio este relator, tiende a subvertir la lógica y con ello la posibilidad de una lectura unívoca, a la par que introduce una sonrisa burlona y podría hasta decirse, como se verá, escéptica.

1.3 Los rasgos apuntados a propósito de la escritura de *Caza de conejos*, estaban presentes ya en el "Prólogo":

> *Fuimos a cazar conejos. Era una expedición bien organizada que capitaneaba el idiota. Teníamos sombreros rojos. Y escopeta, puñales, ametralladoras, cañones y tanques. Otros llevaban las manos vacías. Laura iba desnuda.*

*Llegados al bosque inmenso, el idiota levantó una mano y dio la orden de dispersarnos. Teníamos un plan completo. Todos los detalles habían sido previstos. Había cazadores solitarios, y había grupos de dos, de tres o de quince. En total éramos muchos y nadie pensaba cumplir las órdenes* (p. 7).

No parece necesario volver sobre el régimen de la contradictoriedad como gran normador del discurso en *Caza de conejos*, aspecto que ya comentamos y que el lector puede fácilmente observar en la unidad transcripta. Apenas valdría la pena insistir, en el hecho de que se trata una vez más de la contradictoriedad al servicio del absurdo; es decir, *una forma regulada de rebasar la lógica denotativa del lenguaje*. El objetivo no es anular la significación, sino invertir pulcra y cuidadosamente una serie de ejes paradigmáticos:

—el idiota asume funciones de su opuesto: el inteligente,

—los planes se hacen para no seguirlos,

—la caza del conejo se encara como una guerra.

Por añadidura ya está presente en el "Prólogo" el factor erótico, Laura "desnuda".

Todo esto permite concluir, que *Caza de conejos* construye dentro de las más estrictas regularidades, cuyos principios aparecen expuestos en dicho "Prólogo" y que suscintamente podrían formularse así: en el terreno de las funciones del lenguaje, se trata de una transgresión de la denotación, mediante la inversión de los polos paradigmáticos de los sujetos, y en el campo de las concretas soluciones narrativas, de una especie de desnaturalización del narrador tradicional, minimizando su rol como comunicador apofántico de un saber irrestricto al servicio de una representación mimética del mundo.

2.0 Otros aspectos de las constelaciones ficcionales producidas por Levrero y que coinciden en parte con las características tratadas, veremos en "Los muertos", relato que integra *Espacios libres* (1987), un volumen muy amplio y representativo [8]. Por lo pronto, los acontecimientos podrían sintetizarse así: el narrador y protagonista (también en este caso estas funciones se superponen), vive sin que nadie sepa bien en qué carácter, en casa de sus tías, mejor dicho, en la casona de las tías, donde los cuartos, rincones y espacios se repiten casi fantasmagóricamente; al mismo tiempo un *extraño*, un desconocido, un "extranjero", hace lo propio con el curioso privilegio de usar la habitación donde se encuentra el piano. El "extranjero" decide un día cambiar de estado y pasar al de cadáver, para lo cual tiene el mal gusto de dispararse un tiro en plena siesta veraniega. A partir de ese minuto el protagonista se pone a deambular por la ciudad huyendo de la obligación de denunciar la muerte. Claro que para entonces, los cadáveres son dos:

*Allí también comenzó el otro problema, el de la superposición; por algún motivo se mezcló la imagen intuida con lo que estaba viendo, y fue como si otro inquilino se pegara un tiro delante de mis ojos y cayera casi atravesado sobre el primer cadáver, y ahora tenía dos cadáveres para preocuparme, uno real y el otro no, o por lo menos el otro no estaba* (p. 249).

A partir de ese punto, todo el relato se despliega como un pendular entre dos órdenes legales, que podrían esquematizarse del siguiente modo:

1. *La representación realista y natural del mundo*. Como ejemplo puede recordarse la descripción de la quietud y el silencio de un barrio en ese sábado veraniego en que se localiza el cuento; y al mismo tiempo, el dinamismo brillante del centro (ver pp. 256 y 271).
2. La representación *fantástica* entendida según Todorov, es decir, como

*tensión o vacilación* entre — *lo extraño* aunque natural / y lo decididamente sobrenatural o *maravilloso* [9]

Esta vacilación puede ilustrarse con las secuencias del muerto (o de los muertos) y especialmente con el desconcertante silencio al respecto guardado por las tías, como si el cadáver fuera un sueño; secuencias que por añadidura no tienen una resolución narrativa y dejan por lo tanto al lector en la incertidumbre total.

En síntesis y en conexión con la causalidad, parece característico de Levrero (y esto puede confirmarse con otros relatos incluidos también en *Espacios libres*, como "Noveno piso"; "Capítulo XXX"; "Apuntes de un 'voyeur' melancólico"; "Espacios libres", etc.), el quebrantar el régimen mimético de representar el mundo, así como inquerir acerca de la capacidad cognitiva del narrador. Dicho de otro modo, sus ficciones surgen con la modulación de un cuestionamiento agudo y con frecuencia angustiante. (Muchas veces llegan a descompensar al propio personaje y sería en otra oportunidad apasionante trabajar sobre el léxico y las frecuencias que presenta, comenzando por ejemplo con "náusea" en "Los muertos").

2.1 Queremos ahora referirnos a otro aspecto muy característico de la organización de estos discursos narrativos y que quizás, con mayor propiedad habría que definir como *la técnica de su articulación*. Ciertamente, algunas veces se ha hablado de un modo de contar "derivativo" o acumulativo, que se distinguiría por oposición del relato tradicional, de tipo "evolutivo" o sea, donde la historia tiene un desarrollo lógico [10]. El autor de esta distinción es Rama, quien añade:

> *es una de las operaciones de montaje propias de la técnica kafkiana, aunque la superior capacidad religante y significante del arte de Kafka se ha perdido aquí, sustituida por una acumulación que puede no tener fin, que estrictamente no lo tiene, salvo la voluntad caprichosa del autor* [11].

La descripción es irreprochable, no así el juicio de valor, que parecería nacer de cierta incomprensión del hecho fundamental: lo que efectivamente hace Levrero no es tomar una técnica concreta de otro novelista (¿Kafka?) e incorporarla a sus sistemas, sino combinar un tipo de montaje de secuencias con otros elementos constructivos (como el narrador deficiente en materia de conocimiento y situado a nivel de la historia) para producir una solución narrativa cualitativamente distinta.

Pensamos que esto ha sido visto con todo acierto por Ruffinelli, quien a modo de matiz o acotación a los comentarios de Rama añade:

> *(...) hay en efecto un "derivar lateral" en sustitución de una más tradicional evolución interna, pero en eso consiste en parte la originalidad de Levrero: en quebrar nexos lógicos, entre los cuales el organicismo de la "evolución" del relato. No hay duda, sin embargo (y "Alice Spring" lo permite advertir), que sus cuentos poseen pautas propias de crecimiento, a veces lineal, a veces arborescente, pocas un crecimiento evolutivo. Aun así, diría Schlegel, Levrero abjura del sistema al precio de respetarlo, y lo respeta en la misma medida en que lo destruye* [12].

Esto por otra parte viene a coincidir con lo que antes apuntamos sobre *Caza de conejos*, donde la violación de la lógica de la denotación, estaba cuidadosamente regida por un criterio estable y homogeneizador; dicho de otra manera, también el absurdo tiene sus patrones. Ahora, en cuanto a nuestra discusión presente sobre la estructuración de la historia, a esta altura se puede convenir, en que Levrero propone su despliegue en base a la *yuxtaposición de secuencias*. Criterio que permitiría recuperar el carácter eminentemente sintáctico y relacional del fenómeno.

Como ilustración del procedimiento recordemos las dos secuencias de Frieda: 1. la que toma por entero la sección "2", donde se cuenta la visita pesadillezca del protagonista a casa de la joven; 2. el breve tramo con que sorpresivamente se cierra el cuento y que refiere la unión de Frieda y el relator. En efecto, no existe la mínima conexión causal entre estas secuencias y las anteriores o posteriores. Pero justamente, éste es el tipo de articulación de la historia, la yuxtaposición, que mejor contribuye a conformar la modelización ficcional del mundo, que en la totalidad del sistema se objetiva: una visión que acentúa lo azaroso y aleatorio de la condición humana.

3.0 Sin dar a estas reflexiones finales, un carácter propiamente conclusivo, sino más bien sugestivo respecto de discusiones venideras, queremos resaltar algunos aspectos de lo visto. En primer lugar parece claro, que en el plano de la historia contada y de las leyes que la gobiernan y hacen comprensible, existe un juego de violación y recuperación alternativas de la legalidad natural. Algo de ello ha sido visto también por Fuentes, en su competente estudio de la obra de Levrero, cuando afirma que se trata de:

> *una narrativa definida por y desde la asimetría (temática, estructural) y como tal espejo deformante que refleja nuestra propia imagen escindida, cuestionando en definitiva, la posibilidad de algún tipo de representación verosímil del mundo* [13].

Con carácter de matiz, agregaríamos que ese cuestionamiento del texto, afecta en rigor la categoría de mímesis, en tanto que instrumento pertinente para vehicular la representación del mundo.

Coincide con esa búsqueda de nuevas soluciones narrativas la *yuxtaposición* de secuencias que antes vimos y que asimismo contribuye a trasuntar y a constituir, una

visión compleja y a veces desconcertante del devenir de la vida, no siempre asible en términos de comprensión racional. Si a los factores mencionados, se agregan las transgresiones culturales plasmadas en el relato según se vio en *Caza de conejos*; podemos sintéticamente afirmar, que este rebasar global del concepto realista y decimonónico del relato, *conforma una nueva modelización del mundo*. Y allí se advierte la soberanía de la contradictoriedad, de la polisemia, del laberinto y del absurdo. Es por eso que estas ficciones crecen como una incertidumbre muchas veces angustiante. De ahí que podamos regresar en cierto modo al inicio de estas notas, para sostener que estos sistemas narrativos, exploran y constituyen con agudeza inexorable, la azarosa contingencia de la cultura contemporánea.

Rómulo Cosse
Biblioteca Nacional del Uruguay

## NOTAS

1. Ver Cosse, R., "Fracturas y modelos en la ficción uruguaya", en Escritura, XII, 23-24, Caracas, enero-dic., 1987; Fisión literaria - Narrativa y proceso social, Montevideo, Monte Sexto, 1989; y "El cuento uruguayo actual, sus modelos culturales y la modernidad", en 20 años del cuento uruguayo (Proyecto y coordinación editorial: Alvaro J. Risso), Montevideo, Linardi y Risso, 1991. Querría destacar aquí las indagaciones que sobre este campo están realizando un grupo de jóvenes y talentosos investigadores: Blixen, C., "Testimonios del subsuelo", en Brecha, Montevideo, 30 de marzo de 1990 y "Prólogo" a Extraños y extranjeros, Montevideo, Arca, 1991; Brando, O., "Nueva fundación de la ciudad", en Brecha, Montevideo, 8 de febrero de 1991 y "Héroes verdaderos - Testimonio y serie negra", en Brecha, Montevideo, 15 de enero de 1993; Larre Borges, A.L., "El revés de la trama", en Brecha, Montevideo, 4 de marzo de 1988 y "Emergentes y divergentes en la narrativa hoy", en Brecha, Montevideo, 30 de diciembre de 1992, 15 de enero de 1993; P., "Puro cuento uruguayo - Un libro polémico", en El País Cultural, Montevideo, 29 de mayo de 1992. No dudamos de que los estudios aquí reunidos, contribuirán notablemente al despliegue reflexivo de esta discusión.
2. Levrero, Mario (Textos); González, Pilar (Ilustraciones): Caza de conejos; Montevideo, Ediciones de la Plaza, 1986.
3. Como se sabe, en las culturas de la "oposición" o de la "contradictoriedad" y por contraste con lo que pasa en las culturas "folclóricas o de la identidad" (Lotman), una obra es reconocida y jerarquizada como artística cuando introduce una fractura o variante con los paradigmas dominantes. Ver Lotman, L, Estructura del texto artístico, Istmo, Madrid, 1978, pp. 346-357. Por nuestro lado hemos intentado aplicar estas categorías al relato uruguayo contemporáneo, en Fisión literaria, Montevideo, Monte Sexto, 1989.
4. Ver, Lotman L, Semiótica de la cultura, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 70-92.
5. Ibid., 79.
6. Con mucha frecuencia en la cultura uruguaya, se apela a un texto canonizado para evaluar otro reciente: si se acerca a la norma se le reconoce, si se aparta de ella se le niega el carácter de artístico o creador. Veamos un ejemplo de esta tendencia normativa y academicista. En 1987, Saúl Ibargoyen publicó la novela La sangre interminable en su segunda edición (Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo) y Jorge Albistur en un pasaje de su reseña dice "el lenguaje de esta novela tiene poco que ver con la realidad", mientras recomienda para captar esa realidad campesina recurrir a Morosoli y Yamandú Rodríguez. (*El Día, La Semana*, 27 de febrero al 4 de marzo de 1988, p. 12). Como se ve, el "realismo" del lenguaje no se evalúa en función de un estudio lingüístico de campo sino de su mayor o menor identidad con otro texto de ficción. Esta confusión y esta contradicción metodológicas, revelan una visión dogmática y normativa

que hace imposible la clara comprensión de algunos de los más importantes textos de nuestra cultura.

7. Ver Genette, G., Figures III, París, Seuil, 1972, pp. 261-265.
8. Levrero, M., Espacios libres, Buenos Aires, Puntosur, 1987, Estudio posliminar de Pablo Fuentes.
9. Todorov, T., Introducción a la literatura fantástica, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 33-59.
10. Ver, Rama, A., "El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya", en La novela latinoamericana, Colombia, Instituto colombiano de cultura, 1984, pp. 501-517.
11. Ibid. p. 517.
12. Ruffinelli, J., "Mario Levrero, Alice Spring y la verdad de la imaginación", en Seymour Menton's El Cuento Hispanoamericano, California, University of California, 1989, p. 86.
13. Fuentes, P., "Estudio posliminar", en Levrero, M., Ob. cit., p. 318.

*Jorge Olivera. Uruguayo, Profesor de Literatura, actualmente vive en España, donde prepara su tesis de Doctorado bajo la dirección del Dr. Luis Sainz de Medrano. ha publicado narrativa y crítica. Ofrecemos un inédito especial para Deslindes.*

# MARIO LEVRERO, ¿UN MARGINAL DE LA PERIFERIA?

JORGE ERNESTO OLIVERA

*Yo defino lo estético como algo contrapuesto a lo ideológico. Como otro orden del universo, que no tiene nada que ver con la lógica, con los objetos materiales conocidos. Como las palabras cruzadas es otra forma de ver la realidad.*

*Mario Levrero*

## I) INTRODUCCION

Este trabajo, por sus características, pretende ser solamente una introducción muy breve al fenómeno de la literatura fantástica en la literatura uruguaya, y más concretamente a la figura de Mario Levrero. El tema requiere un estudio más amplio y con un acercamiento más específico a este tipo de narrativa que ha sido frecuentemente olvidada por los llamados sectores mayoritarios de la literatura. El fenómeno fue estudiado brevemente por Angel Rama en su antología titulada *Cien años de raros"*publicada en Montevideo en 1966 y de la que el propio autor comenta: "De estos escritores pueden verse muestras en la antología "Cien años de raros", donde conmemorando la primera publicación de un seudouruguayo, el conde de Lautréamont, intenté ofrecer el envés de las dominantes realista y racionalista de las letras uruguayas, la oscura persistencia, a través de un siglo, de riesgosas invenciones literarias" (1).

Durante más de cien años han convivido en la literatura uruguaya las dos vertientes, aunque sobreponiéndose la narrativa realista a la fantástica, y con nombres bien conocidos y reconocidos en el primero de los casos. El segundo tipo ha sido evidentemente marginado de la institución literaria tradicional, autores como Felisberto Hernández han sido descubiertos y estudiados fuera del país y no dentro como debería ser; pero ese autor sólo es la cabeza visible de un gigantesco iceberg que concentra a una multitud impresionante de autores, desde los más conocidos, como puede ser el caso del antes nombrado, o de Horacio Quiroga (cuya veta fantástica es casi desconocida), hasta nombres como el de Mario Levrero, absolutamente desconocido fuera del ámbito rioplatense, y en realidad sólo conocido por una estricta minoría. El fenómeno de la literatura fantástica sin embargo hacia mediados de los 60 se torna importante. Toda una generación de escritores se dedican al género, el primero en detectarlo es sin dudas Angel Rama, señalándolo como un cambio generacional con respecto a la generación anterior, "...obras más

secretas, experimentales, testimoniantes de búsquedas que quedaron incompletas. Si bien la mayoría de las obras de esta corriente subterránea que atraviesa los treinta años de la generación crítica se emparentan con la literatura fantástica„ no es por ese rasgo, sino por lo que ellas comportan de investigación de zonas inéditas de lo real, por lo que pueden agruparse como antecedentes del cambio generacional" (2).

Dentro de esa generación que Rama señala se encuentran nombres que luego serían conocidos, y otros que pasarían al olvido, o que simplemente abandonarían el campo literario, entre ellos: Cristina Peri Rossi, Gley Eyherbide, Jorge Onetti, Mercedes Rein, Teresa Porzecanski, Luis Campodónico; a estos nombres deben agregarse escritores que venían de la generación del "medio siglo" o generación del 45 o también llamada generación crítica, entre ellos José Pedro Díaz, Luis Garini, Marinés Silva Vila, Marosa di Giorgio, a estos nombres debe sumarse uno que por su edad pertenece a esta generación pero que publicará su primera novela en 1970, y sus cuentos a mediados de os 70, su nombre: Héctor Galmés.

No debe dejarse de mencionar la importancia que tiene par esta nueva generación la aparición de la revista *Los huevos del Plata*, en la cual se reúnen no sólo varios de los autores antes nombrados sino también valiosas figuras del arte plástico uruguayo. La revista aparecida hacia 1967 (?) se publica hasta 1969 con períodos de inactividad, pero cumple una función muy importante, en ella esta nueva generación redescubre a las vanguardias literarias, y de ellas se nutrirán muchos creadores; su papel, hoy casi olvidado, merece un capítulo aparte en un estudio sobre dicha generación.

El tema acredita un estudio extenso y exhaustivo ya que la riqueza que presentan los textos de los autores nombrados así lo requiere; esto es simplemente un acercamiento informativo al tema.

## II) FUENTES DE LA NARRATIVA LEVRERIANA

Cuando nos ubicamos frente a la obra de Mario Levrero, necesariamente debemos realizar un rastreo de sus fuentes narrativas, al hacerlo nos encontraremos con varias sorpresas ya que en él confluyen distintas vertientes y variantes de las artes, conformando un narrador múltiple y heterogéneo. Fácilmente se pueden rastrear influencias literarias que Pablo Fuentes en su estudio indica de la siguiente manera: "es posible inferir la vertebración de la obra de Levrero a partir de cuatro fuentes de influencia que, en su combinación, componen un fundamental referente para comenzar a indagar en sus textos: Lewis Carrol, Franz Kafka, el surrealismo y la corriente de los "raros" ya caracterizada (...) la estructuración lúdica de la intriga y el carácter festivamente cruel de muchos personajes retrotraen a Carrol; el clima de extrañamiento, lo opresivo y cierta apatía del protagonista remiten a Kafka; la herencia surrealista y la morfología acumulativa de las imágenes; el carácter siniestro de lo cotidiano, la ambigüedad de las relaciones humanas (...) se ligan a los uruguayos (en especial, Felisberto Hernández) 'la corriente de los raros caracterizada por Rama'" (3).

A esta acertada visión de las fuentes levrerianas deben agregarse otros elementos también fundamentales en la conformación de su narrativa, entre ellas

policial, la ciencia-ficción, el comic, el folletín popular, junto a temas comunes y degradados de la sociedad: lo pornográfico, el espiritismo, temas de la mitología popular. Estos temas aparecen frecuentemente en aquellos textos del autor firmados bajo el nombre de Jorge Varlotta, aparecidos fundamentalmente en revistas como *Fierro* o *Humor*, editadas en Buenos Aires desde mediados de los 70.

El tema de lo policial se puede rastrear en "*Nick Carter —Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo—*" (1974), allí el autor se dedica a satirizar la novela policial tradicional pero manejando a la perfección todos sus códigos narrativos. En ella también están presentes elementos fantásticos: transformaciones y desdoblamientos del personaje central a través de espejos que nos muestran su otro yo independiente, el sueño perpetuo de Tinker que duerme en el bolso de mano de su jefe —elemento que roza con lo absurdo—, y la sátira: el perpetuo deseo pornográfico de Virginia la secretaria de Nick. Esta influencia está ampliamente reconocida por Levrero en varias entrevistas, ya que se declara un ferviente seguidor del género, además de poseer toda la colección del Séptimo Círculo de Emecé, la misma colección que fuera fundada por Borges y Bioy Casares.

La ciencia ficción está presente en textos concretos como "Los ratones felices", donde una sociedad que vive a base de píldoras nos recuerda a los conejillos de indias, y donde éstos y los leones adquieren características humanas; la búsqueda de la felicidad se transforma de esa manera en degradación del ser humano. Debe destacarse sin embargo que en la gran mayoría de los cuentos de Levrero hay una atmósfera tomada de la ciencia ficción; no se debe dejar de señalar la influencia que tiene en las generaciones de los 70 y 80 un escritor como J.G. Ballard, traducido en su totalidad por la editorial *Minotauro*, y de alguna manera las atmósferas de sus relatos las vemos en Levrero, aunque con una visión típicamente rioplatense.

También el comic forma parte de las vertientes que influyen en la narrativa levreriana, ya que forma parte habitual de su creación; durante años guionizó una serie para la revista *Fierro* titulada "Los Profesionales", donde una serie de personajes se desempeñan como asaltantes de bancos, eso le da pie para desarrollar una trama ligada al absurdo y al humor; también ha guionizado comics policiales para la misma revista.

No estaría completa una visión de las fuentes de su narrativa si no tuviéramos en cuenta el elemento pornográfico presente en la totalidad de sus textos; y que funciona como elemento desencadenante de tramas narrativas. Frecuentemente es el sexo lo que determina el movimiento y acciones de los personajes, así pasa por ejemplo en: *París* (1979), donde Angeline condiciona sexualmente al protagonista, y es causa de ella que el personaje comience su propio descubrimiento; "Aguas salobres" (cuento, 1983), donde los pechos de Desdémona se tornan obsesivos y rituales para el personaje central, además de encarnar en ellos un particular ritual religioso; o "Noveno piso" (cuento, 1984), donde el sexo permanece como un deseo manifiesto y permanente junto al transcurrir temporal —desde la juventud a la vejez— al que se ve expuesto el protagonista al subir por un ascensor y una escalera.

Levrero cohabita un espacio marginal como muchos otros autores en la literatura del Río de la Plata, su obra se desperdiga en publicaciones marginales

durante más de diez años, el fenómeno es profundo en el sentido de que sus textos son casi inencontrables. Esos relatos van apareciendo poco a poco en revistas que han hecho una apuesta importante por la literatura fantástica, de ciencia ficción o simplemente extraña, entre ellas deben destacarse: *El Péndulo*, *Parsec*, *Minotauro*, *Sinergia*, *El lagrimal trifurca*, o la ya citada *Los huevos del Plata*, a ellas se debe que el fenómeno literatura fantástica y de ciencia ficción haya alcanzado un tope tan alto en los últimos años en la zona. A ello debe agregarse la labor ejercida por diversos fanzines y revistas de comics herederas de la tradición historietística heredada de figuras como Oesterheld (con su ya mítica saga del *Eternauta*), o las populares *El Tony*, *Dartagnan*, *Fantasía*, *Nipur*, legendarias revistas de comics de los 60 y 70, que marcaron a toda una generación de escritores, y que necesariamente deben ser estudiadas dentro del contexto cultural del período.

## III) LOS PERSONAJES:

Sus personajes son héroes atípicos que padecen el infortunio de vivir en lo ordinario y convivir con lo extraordinario. Todos los textos salvo aquellos en los cuales el autor trabaja con figuras (Ya que estamos; "Revista Sinergia", 1986, cuento largo) —al mejor estilo kafkiano—, se desarrollan en primera persona sin lugar a dudas la más apta para el relato fantástico si tenemos en cuenta el caso del maestro H.P. Lovecraft. En aquel caso y en éste los primeros personajes son tímidos y ordinarios paseantes de un mundo donde habita lo extraordinario. Los personajes de Lovecraft están contaminados por el mal o son sus enemigos, presentan batalla a dioses primigenios de poderes nunca vistos. El héroe levreriano casi siempre es un personaje contaminado por el sexo, el mal, el olvido, la rareza, la apatía, etc.; y libra su batalla de incógnito en un mundo que le resulta extraño, que de la mañana a la noche ha cambiado completamente, que es ajeno a la vida cotidiana, en resumen "un yo que está involucrado casi a su pesar, en la trama y que refleja estupor y extrañamiento, con la consiguiente despersonalización por lo que le sucede, aunque nunca demasiado asombro" [4].

Quizás el caso más extremo de extrañamiento esté dado en la novela *El lugar* (novela, 1982), donde el personaje despierta en un cuarto oscuro sin saber cómo ha llegado allí. Al entrar se da cuenta de que este mundo está construido por cuartos exactamente iguales que se repiten hasta el infinito, y de que en realidad no hay salida, aunque se encuentre en la aparente salida, al final de la novela el personaje reflexiona:

> *Los interrogantes se siguen sucediendo, mis manos siguen escribiendo, pero no surge ninguna respuesta* [5] (p. 149).

Nunca tan exacta esa poética del extrañamiento como en el caso de Levrero que define Rosalba Campra de la siguiente manera: "el extrañamiento tiende a un efecto de sorpresa que muestra al lector la fragilidad de sus convicciones" (...) "el extrañamiento es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad" [6].

Es en estos casos donde más claramente se puede ver la extrañeza del personaje frente a un mundo que es ajeno a su comprensión, planteando de hecho la situación fantástica por antonomasia, la misma que plantea teóricamente Todorov, "lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales; frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" [7]. Esta experiencia que vive el personaje como un fenómeno de vacilación ante los hechos que le toca protagonizar es definida por el propio autor como: "El Lugar a pesar de que en un 99% trata de una experiencia de *extrañamiento*, es quizá la más realista del trío" [8]; es en esta novela donde el fenómeno parece presentarse con mayor claridad, aunque también está presente en las otras dos novelas que conforman lo que el autor llama una "trilogía involuntaria", "si se tiene en cuenta la época en que fueron escritas tres de mis novelas, en vez de las fechas de publicación, *El lugar* de 1969 forma parte de lo que podría llamarse una 'trilogía involuntaria'. La misma se inicia con *La ciudad* de 1966, y culmina con *París* de 1970. En las tres domina la búsqueda más o menos inconsciente de una ciudad. Hay un cuento posterior, del 72, *Siukville*, en el que esa búsqueda se hace explícita" [9].

Dentro de estas opciones podemos reconocer personajes activos en la medida en que proceden a una búsqueda, a un intento de decodificación de una realidad extraña; pero a su vez participan de una cualidad profundamente pasiva, los hechos desencadenados los arrastran, los llevan de un lugar a otro sin una causa aparente, así por ejemplo los personajes de las novelas mencionadas; en *La ciudad* un personaje sale de su casa para ir al almacén y se encuentra envuelto por una llovizna persistente hasta que la noche lo envuelve, los focos de un camión representan un precario estado de seguridad que lo aleja de la casa, la aventura comienza de esa forma, y hechos aparentemente nimios desencadenan acciones que el personaje no puede controlar, la novela culmina con el alejamiento del personaje del pueblo de campaña en un tren, la "experiencia de extrañamiento, un infierno pampeano donde las sombras de Franz Kafka y Lewis Carrol asoman tras un calentador Primus o una vieja bicicleta" al decir de Pablo Capanna, ha terminado; ese viaje final en tren hacia ningún lugar parece llevarnos a la estación vacía de *París*, la llegada después de un viaje de trescientos siglos (donde desde el principio se quebranta al mejor estilo de lo fantástico el índice temporal), el viaje se torna inexorable para el personaje que no puede prescindir de él, el medio por el cual se viaja está omitido en *El lugar*; hay un trasposición íntegra de un espacio supuestamente real que el personaje recuerda, a un mundo de túneles sin salida. Por lo tanto la búsqueda que se puede indicar en los personajes como un principio activo es la contracara de una pasividad apática, que en *Siukville* se transforma en espera infructuosa en una vieja estación de ferrocarril, conversando con un viejo que en determinado momento le dice:

> *Si alguien quiere ir a Siukville —decía—, pues, va a Siukville. Usted parece necesitar dar la vuelta al mundo para llegar a un lugar que está tan próximo* [10].

Estas palabras parecen remitirnos a dos aspectos que creo sumamente importantes, la búsqueda de/Siukville/ es la misma búsqueda de los personajes de las novelas, pero fundamentalmente es una de las características fundamentales de todo

relato fantástico, lo que para el común de la gente es sencillo para el personaje se torna en una tarea titánica, casi imposible de realizar, es ahí donde reside una de las características del elemento fantástico en Levrero, una búsqueda llena de baches por un camino desconocido.

## IV) LOS TEMAS

Enunciaré brevemente, marcando algunas de las características de los principales temas que aparecen en su narrativa. Como ya dijimos el tema de la búsqueda es uno de los más importantes porque aparece ligado a las características de todos sus personajes, y el propio autor le asigna un lugar preponderante. Como ya fue mencionado con ejemplos suficientes lo pasaré por alto.

Otro de los temas es el que aparece bajo la forma del extrañamiento, que define en realidad una característica de los relatos fantásticos, el personaje levreriano participa de una experiencia de "inseguridad y variación de la realidad" como dice Angel Rama [11], y agrega, "en Mario Levrero, desde sus primeras páginas, partimos de una constancia del cambio incesante y de la imprevisión del futuro, no regulable por proyectos lógico-racionales".

Otro tema se puede definir bajo el vocablo *ajenidad* que se da en textos como *Aguas salobres*, allí todos los personajes participan de características ajenas o exageradas del género humano, quizás el caso más relevante esté dado por el *Feto* que al crecer se transforma en el *Emperador*, y que en determinado momento el narrador califica de la siguiente manera:

> *el feto, aferrado a los barrotes y con una mirada de loco impresionante se alzó por fin sobre sus piernitas chuecas y rechinó los dientes y dijo sus primeras palabras: —¡Hijos de puta!* [12].

Todo el cuento recrea una atmósfera ajena, una atmósfera de lo que se podría determinar como *la otredad* [13], esta característica temática complementa la visión extraña que se tiene del mundo, y que en este caso no presenta vacilación, ya que el narrador integra esa comunidad de seres extraños, algo similar ocurrirá en *Alice Springs*, la degradación física de los personajes tiene una carga semántica muy especial, tiene relación con el mal, como sostiene Fuentes, "la degradación física de algunos personajes puede significar el mal" [14]. El relato en *Aguas salobres* es llevado por un niño, eso no priva de que participe de otro de los temas levrerianos, lo *erótico*:

> *Desdémona había hecho voto de castidad desde la revelación, se mantuvo virgen. Sólo se permitía el alivio religioso de retribuirme con sus secreciones marinamente salobres para santificarme cada viernes, a cambio de mi savia* (p. 145).

El tema de lo fantástico se relaciona con la ajenidad, al respecto observemos el siguiente ejemplo:

*Se glorificaba el viernes en honor a Venus, planeta origen de los dioses que aposentaron sus reales en la Atlántida terrestre, hoy desaparecida a causa de una explosión atómica* (p. 143).

El discurso como vemos remite a una historia humana distinta a la real, pero sin embargo es absolutamente verosímil para los personajes del cuento. En este caso podemos rastrear otra de las fuentes de Levrero, toda una seudo-ciencia que pretende descubrir en la historia humana secretos desconocidos y escondidos por siglos, tendencia que se iniciaba en 1962 con el libro de Jacques Bergier y Louis Pawels, "La rebelión de los brujos".

Otro de los temas frecuentes es el del desdoblamiento del personaje central, tema que aparece en *París*:

*Se me ocurre que puedo terminar con esta dualidad que ya me incomoda demasiado, buscando una coincidencia con el yo del sueño; trato de aprovechar la circunstancia de que él, ahora, está haciendo un recorrido idéntico al que yo realizara hacia la plaza, y pienso que puedo intentar comunicarme con él y atraerlo* [15].

Este párrafo que puede ser común a cierto tipo de literatura, o que puede invalidar el efecto de lo fantástico no hace más que complementarlo, ya que el personaje convive en dos áreas o zonas: sueño y "realidad", ambas áreas están enfrentadas, y muchas veces contrapuestas, lo que define al decir de A.M. Barrenechea una situación de extrañeza, "siempre que en el plano literal aparezca el contraste de lo real y lo irreal centrado como problema, aun cuando el sentido traslaticio lo resuelva o lo borre" [16].

El caso de Levrero participa de los tres órdenes señalados por Barrenechea, aunque los más señalados sean el de lo "natural", y la mezcla de natural con el no-natural, como es el caso de *París*; la combinación de ambos órdenes "produce generalmente por su mera aparición, un fuerte contraste, y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato" [17]. La novela antes citada presenta multitud de escenas donde encontramos elementos propios del relato fantástico: en determinado momento el personaje reflexiona sobre el tiempo:

*Hay un desajuste en el tiempo que me está desesperando* (p. 29).

Hay además un proceso de metamorfosis en el personaje que lo asemeja a una víbora al decir del narrador, rejuveneciéndolo después del viaje de trescientos siglos (p. 31), la escena de la anagnorisis del personaje es importantísima porque lo acerca a un pasado y a una comunidad de seres que apenas recuerda, al respecto el vuelo que aparece en las pp. 47 y 48 es revelador de su identidad, en este caso el otro está en él mismo, y a veces lo puede ver como en el caso del sueño controlado —como le llama el propio protagonista—.

Uno de los mejores cuentos de Mario Levrero es sin duda *La calle de los mendigos* (cuento, 1970), donde el "simple hecho de desarmar un encendedor se

transforma en un crecimiento implacable y preciso del objeto inanimado" [18]; evidentemente esta situación nos remite a la literatura fantástica, el objeto adquiere vida por sí mismo, y en él se recrea un mundo que antes permanecía oculto, se produce lo que Todorov señalaba como un cambio en el espacio, determinado a partir de un hecho cotidiano. Los relatos de Levrero por lo general, a excepción del antes nombrado carecen de una causalidad, o está perfectamente camuflada, sobre este punto Rosalba Campra sostiene "el extrañamiento fantástico es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad" (...) "la lectura oscila entonces entre la suposición de la nada y la sospecha de algo insondable, entre la reconstrucción de una causalidad oculta y la aceptación del sinsentido: en ese vacío acecha la plenitud semántica del peligro" [19]; esta estupenda idea nos define con claridad la literatura levreriana, los silencios, la creación de atmósferas impregnadas de misterio que envuelven al personaje desviándolo de sus objetivos; son evidentemente estos factores los que acercan los textos al género fantástico.

Para terminar debemos señalar que el discurso narrativo se orienta a través de la técnica del montaje, que Rama define de la siguiente forma: "Mario Levrero maneja una escritura de preciso rigor, con la cual sigue fielmente los detalles de una prosa constantemente desconectada en sus tramos significativos, a la manera surrealista" [20]. El mismo crítico agrega: "sus cuentos, se construyen sin que evolucionen internamente, prefiriendo un derivar lateral, trasladándose a otros personajes, otras situaciones, otros estados. Este régimen de acumulación heteróclita es lo que instaura el clima onírico de sus relatos y es una de las conocidas operaciones de montaje propias de la técnica kafkiana, aunque la superior capacidad religante y significante del arte de Kafka se ha perdido aquí, sustituida por una acumulación que no puede tener fin, que estrictamente no lo tiene, salvo la voluntad caprichosa del autor" [21]. Si bien podemos estar de acuerdo con las observaciones de Rama acerca del estilo utilizado por el autor, no podemos decir lo mismo con respecto a la comparación que establece, ya que se trata de discursos enmarcados en contextos culturales e históricos muy diferentes, que conllevan dos líneas diferentes de narrativa, aunque es preciso decir que Levrero ha leído muy bien a Kafka. La construcción de ese estilo revela una ambición propia y personal, y que con el tiempo se fue perfeccionando, como en el caso de una de sus últimas novelas: *Desplazamientos* donde la técnica de montaje aparece claramente en la construcción del relato. El autor explora las distintas líneas narrativas de un mismo relato, la inclusión de una u otra hasta agotar las posibilidades resulta sorprendente, hay escenas que se repiten con leves variantes, y con descripciones que coinciden plenamente:

> *La visión de esta escena me produjo de inmediato una excitación furiosa, incontrolable; sentí que mi sexo me producía dolor al chocar con la presión de mis ropas* (p. 169).

Más adelante repite:

> *La visión de esa escena me produjo de inmediato una excitación furiosa,*

*incontrolable; sentí que mi sexo me producía dolor al chocar con la presión de mis ropas* (p. 174) [20].

Este tipo de escena con leves variantes se repite durante todo el libro, lo que conforma una forma muy especial de narrar; y a su vez nos muestra el elemento erótico que habíamos señalado antes, en este texto, el sexo condiciona totalmente al personaje central.

## V) CONCLUSION

Las conclusiones de este trabajo necesariamente tienen relación con el título de este trabajo, a la pregunta antes planteada se debe contestar que existe en el Río de la Plata un amplio espectro de escritores marginados de los mecanismos tradicionales de la literatura, pero que de cualquier manera presentan un corpus bastante interesante que merece la pena estudiar. Ese grupo de escritores ocupa el mismo sitio que ocupa la literatura fantástica en general, considerada como literatura poco seria, y que no merece ser estudiada; sin embargo, y en el caso concreto de la literatura rioplatense una e sus grandes savias narrativas pasa durante gran parte de este siglo por ese tipo de literatura, lo que determina a la fecha que exista todo un proyecto cultural en marcha (quizás inconsciente) en el que muchos escritores se nutren de elementos comunes, y manejan a su vez códigos de trabajo comunes. La figura de Mario Levrero no es la única, pero su ejemplo es representativo para lo que sucede con gran parte de los escritores que cultivan el género. Este fenómeno se ha agudizado en los últimos años si tenemos en cuenta de que el fenómeno del "boom" no sólo eclipsó a la generación siguiente (de códigos más o menos realistas) sino que puso en la sombra a los escritores que cultivaban el género fantástico.

En un continente donde las realidades son prioritarias, la literatura de corte realista o seudo realista (la literatura testimonial por ejemplo) adquirieron una relevancia singular durante las décadas del 70 y 80, ya que en ellas se traslucía la problemática del continente de manera más directa, aunque como se sabe no sólo en ellas, también la literatura fantástica daba cuenta de los fenómenos de las dictaduras militares, lo mismo que en el caso de los comics de la época.

A la pregunta mencionada anteriormente responderé que sí, que evidentemente Levrero como otros es un marginal, pero para nada un escritor menor, sino simplemente un escritor que a partir de ahora debe ser estudiado y leído con mayor entusiasmo, y dejar de ser leído sólo por minorías. El tema tiene que ver también con proyectos editoriales, éstas no apuestan por ese tipo de literatura sino por una literatura que se venda fácilmente, y que se lea.

La literatura de Mario Levrero representa un corpus coherente, perfectamente definido dentro de un género, que apuesta por una forma de narrar, y que no se aparta de ese camino. Sus temas tienen que ver con el propio entorno cultural del autor, además de su contexto social.

Este trabajo ha sido una breve introducción informativa a su narrativa, y posiblemente sólo el comienzo de un trabajo más extenso y exhaustivo donde se

analice con mayor exactitud su obra, sus fuentes, sus estilos, y el lugar que ocupa en la literatura rioplatense.

## VI) BIBLIOGRAFIA

### OBRAS DEL AUTOR

"Gelatina"; cuento largo, Los Huevos del Plata, Montevideo, 1968.

"La ciudad", novela, Ed. Tierra Nueva, Montevideo, 1970. Hay dos ediciones posteriores, Ed. Entropía Buenos Aires, 1977, y Ed. de la Banda Oriental, Montevideo, 1983.

"La máquina de pensar en Gladys", cuentos, Ed. Tierra Nueva, Montevideo, 1970. Contiene: "La máquina de pensar en Gladys", "La calle de los mendigos", "Historia sin retorno Nº 2", "La casa abandonada", "El sótano", "Ese líquido verde", "El rígido cadáver", "La casa de pensión", "Gelatina", "Los reflejos dorados" y "La máquina de pensar en Gladys (negativo)".

"Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo", folletín paródico, Equipo Editor, Buenos Aires, 1975 (firmado por el verdadero nombre del autor: Jorge Varlotta).

PARIS, novela, Ed. El Cid, Buenos Aires, 1979.

"Manual de parapsicología", Ediciones de la Urraca, Buenos Aires, 1980.

"Todo el tiempo", cuentos, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1982, contiene: "Alice Springs (El circo, el demonio, las mujeres, y yo)", "La cinta de Moebius", y "Todo el tiempo".

"El lugar", novela, Revista El Péndulo Nº 6, enero de 1982.

"Aguas salobres", cuentos, Ed. Minotauro, Buenos Aires, 1983; contiene: "La cinta de Moebius", "La casa abandonada", "Las sombrillas", y "Aguas salobres".

"Santo varón", historietas con dibujos de Lizán, 1986.

"Espacios libres", cuentos, Ed. Puntosur, Buenos Aires, 1987; contiene: "Nuestro iglú en el Artico", "Ejercicios de natación en primera persona del singular", "El crucificado", "Capítulo XXX. El milagro de la metamorfosis aparece en todas partes", "Noveno piso", "Siukville", "La toma de la Bastilla o cántico por los mares de la Luna", "Las orejas ocultas (Una falla mecánica)", "Feria de pueblo", "El factor identidad", "Apuntes de un 'voyeur' melancólico", "Los ratones felices", "Algo pegajoso", "Espacios libres", "Los laberintos", "Los muertos", "Irrupciones", "La nutria es un animal de crepúsculo (collage)".

"Fauna"/"Desplazamientos", dos novelas, Ed. de la Flor, Buenos Aires, 1987.

"Ya que estamos", cuento largo, Revista Sinergia, Buenos Aires, 1986.

"Caza de conejos", relato, con dibujos de Pilar González, Ed. de la Plaza, colec. Ficciones, Montevideo, 1986.

"Los muertos", cuento, ediciones de Uno, Montevideo, 1986.

### RELATOS TRADUCIDOS

"Labyrinthes en eau trouble", volumen traducido al francés y publicado en Bélgica, 1977.

"Capítulo XXX", traducido al francés, al sueco y al alemán.

## RELATOS PUBLICADOS EN REVISTAS Y ANTOLOGIAS

"Los reflejos dorados" (1970), Rev. El Péndulo Nº 10.

"El crucificado" (1970), rev. Minotauro, Nº 2 (antes en antología Llegan los dragones, Tierra Nueva, 1970).

"Las sombrillas" (1976); Rev. de Ciencia Ficción y Fantasía, Nº 3).

"La casa abandonada", Revista Entropía Nº 1, y antología Latinoamérica fantástica, Ultramar, Madrid.

"El sótano" (1976), Ant. Transplante de Cerebro, Quark y en la Rev. de de Ciencia Ficción y Fantasía, Nº 3.

"Aguas salobres" (1978), Ant. Máscaras, Quark.

"Ese líquido verde" (1979), Rev. Suplemento de Humor y CF Nº 2.

"Gelatina" (1980) Ant. Borrón y cuentos nuevos, Grupo Editor.

"El lugar" (1981), novela ganadora del premio Más Allá 19484, Rev. El Péndulo Nº 6.

"Caza de conejos" (1982); Ant. Lo mejor de la CF Latinoamericana, Super Ficción, Nº 76.

"Siukville" (1983), Rev. Sinergia Nº 1.

"Los laberintos" (1983), Rev. Sinergia Nº 3.

"Capítulo XXX" (1984), Rev. Minotauro Nº 8, ganador del premio Más Allá 1985 en el rubro cuento.

"Los ratones felices" (1984), Rev. Parsec Nº 5.

## NOTAS

1. Angel Rama, "El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya". (Respecto a los nuevos estudios sobre tendencias y estructuras en la actual narrativa uruguaya, ver la nota 1 "Rasgos estructurales fuertes en el relato breve de Mario Levrero", p. 100. N. de la D.).
2. Op. cit., p. 497.
3. Pablo Fuentes, "Levrero, el relato asimétrico", en Mario Levrero "Espacios Libres", Puntosur, Bs. As. 1987, pp. 307 y ss.
4. Pablo Fuentes, op. cit., p. 308.
5. Mario Levrero, "El lugar", Revista El Péndulo, Nº 6, enero 1982, p. 149.
6. Rosalba Campra, "Los silencios del texto en la literatura fantástica" en "El relato fantástico en España e Hispanoamérica" Ed. a cargo de Enriqueta Morillas Ventura, colec. Encuentros Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 56.
7. Tzvetan Todorov, "Introducción a la literatura fantástica", Ed. Buenos Aires, 1982, p. 34.
8. Reportaje de Elvio Gandolfo en "El Péndulo", Nº 6, p. 18.
9. Op. cit., p. 17.
10. Mario Levrero, "Espacios libres", Puntosur, Buenos Aires, 1987, p. 98.
11. Op. cit., p. 17.
12. Mario Levrero, "Aguas salobres"; ed. Minotauro, Buenos Aires, 1983, p. 146.
13. Como sostiene A.M. Barreneches en "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en "Textos Hispanoamericanos: de Sarmiento a Sarduy", Monte Avila, 1974, p. 96, "lo otro" que no se nombra pero algo trae la presencia de lo irreal en las comparaciones o en las alusiones".

14. Op. cit., p. 310.
15. Mario Levrero, "París", El Cid editor, buenos Aires, 1979, p. 87.
16. Op. cit., p. 92.
17. Op. cit., p. 95.
18. Elvio Gandolfo, "Nota post-liminar" a "París", El Cid Editor, Bs. As. 1979, p. 145.
19. Op. cit. p. 56.
20. Op. cit. p. 502.
21. Op. cit. p. 517.
22. Mario Levrero, "Fauna/Desplazamientos", Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987.

# LA IMAGINACION DEL NUEVO MUNDO: MALUCO Y LA POSTMODERNIDAD

*Hugo Verani. Uruguayo, enseña en la Universidad de California, Davis. De su amplia obra investigativa destacamos algunos de sus últimos títulos: Juan Carlos Onetti - El escritor y la crítica (1987); Juan Carlos Onetti - Novelas y relatos (Bibl. Ayacucho, 1989); y Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (1990).*

# LA IMAGINACION DEL NUEVO MUNDO: MALUCO Y LA POSTMODERNIDAD

HUGO J. VERANI

*The one duty we owe to history*
*is to rewrite it.*
Oscar Wilde

La nueva novela histórica iberoamericana revela un creciente interés en desestabilizar discursos autoritarios que pretendían fijar una verdad histórica indiscutible. La problematización del conocimiento histórico y la nivelación de las jerarquías ideológicas son, por cierto, rasgos distintivos de la narrativa postmoderna; se suele escribir a partir de la obra ajena o de la erudición acumulada para transgredirlas mediante una reelaboración literaria deliberadamente anómala y paródica. Como bien resume Fernando Aínsa: "La nueva narrativa se ha embarcado, así, en la aventura de releer la historia, especialmente crónicas y relaciones, ejercitándose en modalidades anacrónicas de la escritura, en el pastiche, la parodia y el grotesco, con la finalidad de deconstruir la historia oficial [1]. La reescritura inventiva convierte a los informes virreinales en un legado equívoco, los somete a un acto de creación literaria que enjuicia su supuesta veracidad histórica. La ficcionalización de un anónimo cronista en Terra nostra, "que no supo diferenciar lo que imaginaba de lo que veía y así, añadiendo imaginaciones a verdades y verdades a imaginaciones" [2], o de Cristóbal Colón en El arpa y la sombra, que confiesa en su lecho de muerte que sus relaciones de viajes son "un vasto Repertorio de Embustes" [3], desmitifica las magnas causas y enmienda testimonios canónicos que no están exentos de errores inadvertidos o de falsificaciones deliberadas. Este revisionismo irónico e irreverente de referentes codificados permite reescribir la historia, "arrancándola del mito petrificado del historiador para devolverla al hombre, así transformándola en proceso vivencial, en memoria no de pasado muerto pero oprimente sino en memoria del porvenir; no en acto mudo de gesticulador sino en energía en gestación y perpetuo renacimiento" [4]. Una de las consecuencias más importantes de esta modalidad narrativa es cuestionar la existencia de toda forma de discurso neutral; como afirma Hayden White, bien puede producirse un discurso imaginario sobre hechos reales que no sea menos verdadero por ser imaginario [5].

Desde mediados de los setenta se acrecienta el interés en la ficcionalización de la historia iberoamericana, impulsado por Carpentier, Fuentes, Roa Bastos, García Márquez, Vargas Llosa y Fernando del Paso, que despierta amplio eco en narradores más jóvenes (Reinaldo Arenas, Abel Posse, Antonio Benítez Rojo, Juan José Saer, Rosario Ferré, entre muchos), desde perspectivas muy variadas. Maluco (1989), de

Napoleón Baccino Ponce de León, es la obra uruguaya más paradigmática de la amplia experimentación que permite esta tendencia [6]. La novela reconstruye el viaje de Magallanes, contado por el supuesto bufón de la flota en una extensa carta dirigida a su Alteza Imperial Carlos V. La reescritura paródica y la perspectiva marginal invierten la relación de poder y despojan de su jerarquía edificante al discurso legitimador de la Historia, volviéndose ésta más elusiva y polivalente. En el fin de la modernidad no hay Historia, escribe Gianni Vattimo, sino una destrucción de todas las historias y referencias normativas" [7].

La organización de expediciones para llegar por el Occidente a las islas de la Especiería, rodeando el sur del continente americano, fue el móvil del viaje que Carlos V encomendó a Fernando de Magallanes y salió de Sevilla el 8 de setiembre de 1519. Las vicisitudes de una travesía que duró tres años menos catorce días, y de la que regresaron a Sanlúcar 18 sobrevivientes de los 237 hombres que embarcaron, y sólo una nave (la Victoria) de las cinco que componían la escuadra, está pormenorizada en el Primer viaje en torno del globo de Antonio Pigafetta [8]. La observación directa como instrumento de conocimiento confiere a esta relación un marco documental persuasivo, lo cual no es de por sí garantía de veracidad histórica y cultural. La proximidad a los hechos guía la mirada escrutadora del cronista que va escribiendo cuanto ve o le cuentan; determina la cronología de los sucesos, puntualiza datos geográficos, registra su asombro frente a la exuberante naturaleza y describe las costumbres de los habitantes de las tierras que encuentra en la ruta de las naves. Como es habitual en las crónicas del descubrimiento, la imaginación y la credulidad levantan vuelo para nombrar por primera vez la exótica naturaleza americana, simbiosis de lo fabuloso y lo real sabiamente renovada por la narrativa contemporánea [9]. Efectivamente, García Márquez rescata esta modalidad descriptiva como testimonio de la índole real maravillosa de aquellas regiones, vislumbrando en el modo de contar de Pigafetta los gérmenes de la elaboración literaria de la narrativa actual [10].

La relación noticiosa de Pigafetta evidencia, por otra parte, un proceso de ficcionalización de las acciones y los comportamientos que compromete la veracidad de lo narrado: su verdad privilegiada no es más que verdad a medias. El puntual cronista geográfico oculta la lucha por el poder, esquematiza y censura los conflictos originados por la resistencia de los capitanes y pilotos españoles contra Magallanes. Los informes recogidos en el siglo XVIII por Martín Fernández de Navarrete [11] documentan la oposición tenaz de los enemigos de Magallanes, la mezquindad y desconfianza de los oficiales de la Casa de Contratación, que "no le pueden tragar" (XLVI) y obstaculizaban la habilitación de la armada con intención de frustrar la expedición (XLI). Ahora bien, la misma gente que promovía discordias, aspiraba capitanear expediciones descubridoras o enriquecerse con el tráfico de especias le acompaña en el viaje, al mando de las naves restantes. Nobles castellanos quedaron sometidos al arbitrio de un aventurero portugués, que navegaba sin explicar el rumbo ni consultar con los capitanes, sublevándose contra su autoridad poco después de zarpar.

Pigafetta silencia que los altercados entre Magallanes y Juan de Cartagena, veedor general de la armada, se inician cuando la flota sale de las Islas Canarias,

siendo éste preso y privado del mando de la nao San Antonio (Navarrete, LIII). Se limita a anotar de pasada las intrigas y conspiraciones entre capitanes para arrebatar el mando a Magallanes: "Los capitanes de los otros cuatro navíos tramaron un complot para asesinar al capitán general" (57) en el puerto de San Julián, motín que menciona tardíamente, después de invernar allí cinco meses, y sólo le dedica doce líneas. La relación de Pigafetta tergiversa cuanto ocurrió en San Julián: no alude siquiera a las condenas a muerte de más de cuarenta hombres, perdonados en su mayoría por ser necesarios para el servicio de las naos (Navarrete 37), e incluso perpetúa un equívoco, al indicar que Cartagena fue descuartizado por traidor y que Gaspar de Quesada fue abandonado en la tierra de los patagones, con un sacerdote cómplice (57-58). Pigafetta agrega que el capitán general perdonó a Quesada "y no se atrevió a quitarle la vida porque había sido nombrado capitán por el mismo emperador" (58). Como indican los sobrevivientes de la expedición, sucedió exactamente al revés: Cartagena fue el desterrado y Quesada el ajusticiado (Navarrete 261-62). Es lógico suponer que el informe censurado del motín no se deba a una confusión, sino al deliberado intento de Pigafetta de proteger a Magallanes de la reacción política y ocultar un hecho que podía ofender al Emperador, destinatario de su diario. Su admiración por Magallanes ("nuestra luz y nuestro sostén" 95) se refleja en la insistencia con que alude a su conducta ejemplar y a su habilidad como navegante, tratamiento que contrasta con el que recibe Juan Sebastián de Elcano (uno de los conspiradores en San Julián), a quien no se identifica como el Capitán General que obtiene la gloria de completar la circunnavegación del globo, tras la muerte del marino lusitano a mitad de camino, en combate en Mactán de Filipinas [12].

Las crónicas virreinales eran vehículos destinados a legitimar la conquista, apologías del poder político-evangélico que imponía la monarquía española. No se escribían en forma desinteresada, sino con un fin económico y político predeterminado por la relación autor-destinatario: eran informes del descubrimiento y la conquista de tierras desconocidas, catálogos de riquezas para justificar inversiones en las expediciones descubridoras, medios necesarios, en fin, para obtener poder, fama y beneficios personales [13]. No parece arriesgado suponer las razones que movieron a Pigafetta a perpetuar omisiones, equívocos e inexactitudes. Si el comercio de las especias, gran mito mercantil de la época, movía los intereses de dignatarios y de navegantes que recorrían el desconocido planeta en su búsqueda, no puede sorprender que el caballero italiano se atenga a consignar detalles documentales y escamotee riesgos y comportamientos que podían desanimar al Emperador, a quien se pretendía convencer de la viabilidad de la ruta occidental hacia las islas molucas. Motines, traiciones, ejecuciones de nobles españoles, matanzas de indígenas, abusos sexuales, homosexualismo, enfermedades, hambruna y locura se silencian o se reducen a comentarios marginales. Con ironía, el bufón que narra Maluco verá a los cronistas reales como farsantes que ocultaban las desdichas de la penosa peregrinación para que el Rey goce del espectáculo con buena conciencia: "Además, Pedro Mártyr, y el otro, Pigateta o como se llamase, ¿no despacharon ellos en dos páginas todo este asunto que me lleva a mí tantas páginas?" (205-206).

Los deliberados silencios e inconsistencias de Pigafetta generan la historia novelada de Francisco López de Gómara y de Pedro Mártyr de Anglería, que recurren a su testimonio como pretexto para la evocación histórica y la fabulación narrativa. Incluso los traductores de Pigafetta prolongan los equívocos y las inexactitudes. Desde la primera traducción al francés de 1525 se corrompe el texto original, se abrevia el relato, se eliminan detalles etnográficos, especialmente las prácticas sexuales, y se traduce mal del manuscrito italiano, hasta el punto de corregirse "torpes faltas" que no están en el original [14], y errores "maravillosamente imaginativos" perpetuados por la temprana versión francesa [15].

Los desacuerdos que fomenta el cotejo de la crónica de Pigafetta con las versiones posteriores fecundan la imaginación de Baccino para tomar la historia como materia de ficción y hundir en la incertidumbre la pretendida verdad oficial, sometiendo el pre-texto aparentemente objetivo al cuestionamiento crítico de un nuevo texto, aparentemente subjetivo [16]. Maluco se inscribe en la tendencia postmoderna que Linda Hutcheon ha llamado "metaficción historiográfica", novelas acentuadamente autorreflexivas que mantienen un diálogo intertextual paródico con el discurso histórico [17]. La ficcionalización de la historia se basa en cuatro estrategias fundamentales: la perspectiva antiheroica y marginal; las reflexiones metadiscursivas del narrador con el destinatario intratextual; la intertextualidad paródica con el discurso historiográfico; y la subjetivación de la historia.

Maluco remeda una enunciación codificada, la carta o relación de acontecimientos oceánicos destinada al rey, escrita por un súbito de la corona imperial para demostrar sus méritos en la expedición de Magallanes y obtener recompensa económica, parodia de la motivación oculta de las crónicas de legitimación. Un ya viejo y desilusionado Juanillo Ponce, bufón de la armada de Magallanes en la expedición al Maluco y uno de los 19 sobrevivientes (la Historia registra 18 nombres), se dirige en 1558 al Emperador Carlos V con el doble propósito de darle su propia versión del viaje alrededor del mundo y pedirle que se le restituya la pensión por los servicios rendidos a la causa imperial, suspendida por orden de Felipe II por dar una versión distinta de la oficial. El pastiche de las convenciones literarias del siglo XVI —sin afán de fidelidad lingüística— y con ecos de la tradición picaresca, establece desde el comienzo un pacto lúdico con el lector:

> *En el año de la Encarnación de Nuestro Señor Jesucristo en 1519, yo, Juanillo Ponce, natural de Bustillo del Páramo, en el reino de León, me vine con mi señor, el conde don Juan, a su señorío en Monturque, vecino a Córdoba, la infiel. Y como quiso la suerte que aquel gran señor, el más generoso y amable de los amos, a quien Dios tenga en el Purgatorio, que la lujuria es un pecado menor, muriese a las pocas semanas en los brazos de Eros, por así decirlo, que tan esforzado era en la guerra como en el amor, y no menos animoso pese a sus años; determiné venirme a Sevilla a ejercer mi oficio de truhán y tener así ocasión de probar suerte en las Nuevas Indias descobiertas, ha poco por el Almirante. Y estando en esta ciudad de los reinos de Vuestra Merced, divirtiendo a la chusma marinera por un mendrugo, supe que se preparaba una expedición al Maluco, y decidí probar suerte en ella* (7).

Uno de los notables aciertos de Baccino es haber sometido todos los aspectos del relato a una perspectiva periférica, por la doble ilegitimidad del narrador (de madre judía y padre desconocido) y por su marginalidad (enano, comunero, truhán y menesteroso). El nombre del bufón enlazado a su lugar de origen evoca un insigne linaje de descubridores, Juan Ponce de León y acentúa el entrecruce deliberadamente irónico del discurso histórico y el ficcional, extendido al autor, cuyo apellido materno es también Ponce de León. Como se recordará, el bufón tenía libertad e impunidad para satirizar las jerarquías sociales y contar las intimidades que se ocultan bajo el manto del poder. Tolerado por el privilegio que se le concede, Juanillo anula con delirante fantasía la dualidad entre cordura y locura, entre respeto e irreverencia. La perspectiva antiheroica y marginal invierte la percepción del mundo y la historia se construye desde abajo, enfoque que adquiere una irónica contorsión durante el juicio a los amotinados contra Magallanes:

> *Dime, Majestad Cesárea, ¿no habéis estado alguna vez en tu vida debajo de una mesa observando los pies de los comensales y siguiendo su conversación? Pues habéis hecho muy mal que no es bueno para un príncipe ver el mundo desde el trono solamente, y a la caterva de aduladores de tu corte a la cara, empolvada y compuesta para la hipocresía. En cambio, debajo de una mesa las cosas se ven de manera diferente* (129).

La parodia es un modo privilegiado de combatir fórmulas ideológicas codificadas que exigen el acatamiento absoluto. El irreverente humor del bufón despoja de solemnidad la relación con el destinatario interno del relato, socavando el respeto a la autoridad. El rey se transforma de narratario referencial en narratario afectivo, estrechándose cada vez más su dependencia mutua, siempre en clave caricaturesca. Juanillo interrumpe su relato con comentarios metanarrativos dirigidos al venerable interlocutor, a quien enreda con preguntas, consejos y confidencias que subvierten los principios axiológicos y narrativos de los modelos parodiados: *"No quiero abrumarte con un catálogo completo, cuanto más que ambos tenemos poco tiempo ya; pero debo mostrarte algunas [cosas] pues así me lo imponen las reglas que rigen ésta y cualquier narración. ¿De qué otro modo podía darte la sensación del tiempo que transcurre mientras Enrique va y viene?"* (234). La oficiosidad servil del comienzo deja paso a la irreverente bufonada de corregir, provocar, tutear e invitar al monarca a recorrer mundos juntos, contaminando el relato de un corrosivo absurdo que despoja de solemnidad la reverencia al poder. De ahí la importancia del humor escatológico y las salidas impertinentes del bufón, que aspiran a liberarse del lastre fatuo de convenciones y tabúes (baste recordar, por ejemplo, las historias licenciosas que inventa y le cuenta con efecto burlesco). Igualmente importante es otra forma de desbaratar la historia, los continuos comentarios de Juanillo sobre la naturaleza de la escritura en un relato que no deja de aludir a su condición de texto. Hacia el final el bufón se imagina al rey en su aposento de trabajo leyendo con avidez su manuscrito, multiplicándose los reflejos especulares del proceso creativo. Su crónica se convierte en tema central de sí misma, en un discurso de poder desde los márgenes que subvierte la autoridad del discurso del poder colonial.

La revisión paródica de la historia que hace un bufón disfrazado de cronista de Indias desenmascara la insuficiencia de una historiografía que pretendía imponer su univocidad. Si se confrontan las crónicas o relaciones de Indias se repara que corregir, rectificar o desmentir versiones precedentes constituye un incentivo concreto de muchas de ellas [18]. En Maluco se establece así un proceso transtextual, un diálogo entre textos, incluso posteriores y fácilmente reconocibles (no faltan El Quijote [99] y la parodia de la construcción hiperbólica de Cien años de soledad [111]), un simulacro histórico que pone de manifiesto la relatividad historiográfica de la crónica del bufón —propuesta naturalmente como actividad lúdica. Este anacronismo tiene su parodia expresa en el apéndice atribuido a Juan Ginés de Sepúlveda, cronista oficial del emperador, que documenta la expedición al Maluco con cédulas reales, que no registran "la presencia en las naves de bufón alguno" (315); no obstante lo cual no puede "afirmar ni negar con certeza que el dicho Juanillo Ponce haya servido en la armada al Maluco en calidad de bufón" (315), quien "bien pudo inventarlo todo basándose en alguna de esas crónicas o en el testimonio directo de algún sobreviviente que pudiera conocer" (316). Apéndice doblemente irónico, por "documentar" las conclusiones con historiografía de Indias inédita en 1558, fecha del informe supuestamente dirigido a Carlos V (los libros de Fray José de Acosta, Antonio de Herrera y hasta *La Araucana* de Alonso de Ercilla), recurso propio de la sensibilidad postmoderna que termina por minar toda verosimilitud histórica.

Cuanto ocurre en Maluco alude a una escritura anterior que registra un marco histórico (itinerario, fechas, nombres y sucesos), que desempeña un importante papel de subtexto. Se inventa un pasado a partir de un legado cultural, de una escrupulosa investigación documental de fuentes primarias y secundarias que estimulan la imaginación. No obstante, la reconstrucción narrativa responde a un planteamiento literario que permite todo tipo de tergiversaciones, anacronismos, invención de incidentes e inversión de perspectivas, que subrayan la libertad de la imaginación para intuir lo que oculta el hecho histórico y suplementario precisamente con aquello más celosamente censurado en el archivo oficial. Tal como postula Carlos Fuentes: *"El arte da voz a lo que la historia ha negado, silenciado o perseguido. El arte rescata la verdad de las mentiras de la historia"* [19]. Maluco pretende rescatar la experiencia vital de quienes participaron en la empresa, revelar la disonancia entre la concepción épica de la historia y la vivencia existencial, marcando la distancia de la utopía a la pesadilla. La novela retoma la Historia para reivindicar por vía del humor a los desposeídos y marginados, interrumpe las gestas con las urgencias y miserias humanas para recordar las limitaciones que conectan al hombre de entonces con el de ahora. Nobles y villanos se dejaron seducir por la misma utopía de riquezas ilimitadas y arriesgaron navegar con rumbo incierto, infectados por un paroxismo colectivo de gloria y de lucro que deformó la percepción natural de las cosas: *"Estábamos, sí, contaminados, y de un mal más terrible que la peste negra o que la lepra: estábamos infectados de nuestros propios sueños. Y ellos temían el contagio. Saben que el germen de los sueños se propaga con la facilidad de una plaga"* (13-14).

Si la historiografía determina el enunciado, la subjetividad determina el modo narrativo. El bufón construye así dos historias: una crónica que pretende ser

objetiva, el "relato puntual y verdadero" (9) de la hazaña; y un informe que reconstruye las miserias de los individuos que participaron en la empresa, ficción absoluta, aunque posible. De ello resulta una novela que desarrolla hábilmente entrelazados estos dos niveles narrativos, la ambición de restaurar la "verdad" alterada por los cronistas, desmentida de continuo como tal y fijada como ficción, y la experiencia vital en su devenir, un discurso imaginario sobre hechos reales que forja una ilusión de veracidad humana. A través de los diálogos entre Juanillo y don Hernando se ahonda en una memoria hecha vida, sin referente original o real, abriéndose paso una visión del viaje esencialmente subjetiva en la cual el afán referencial —el color local y los horrores de la conquista, que se suceden en las crónicas reales— tiende a diluirse y desaparecer. Esta búsqueda de la verdad individual permite explorar territorios interiores silenciados y sustituir la pasión descubridora y colonizadora por una actitud vital, la aventura anímica de los navegantes. En el cautiverio de la nave, en busca de un estrecho que suponen existe, pero no saben dónde, por costas más frías, inhóspitas y desoladas, errantes por océanos desconocidos en naves que se pudren, o acurrucados como bestias en el suelo de cobertizos en tierras deshabitadas, el bufón se atribuye la función de mantener la cordura y levantar el ánimo a hombres abrumados por un terror indefinible ante el incierto destino de la empresa, llenar con palabras el vacío que "se agiganta como generándose sin cesar desde su propio hueco" (179). Atrapados por las fantasmagorías de la navegación sin fin hacia el paraíso ilusorio, Magallanes y el bufón consumen las horas nocturnas en entrañables diálogos que anulan la distancia entre capitán y criado, intercambios que recuerdan a los de don Quijote y Sancho. Don Hernando navega inmerso en los laberintos de la memoria y de la nostalgia (su tierra, infancia, amores y vida familiar), al arbitrio de la imaginación (las actividades de su mujer e hijo en Sevilla, sus sueños de aventuras marinas) y de la actividad inmediata, condicionada por situaciones limitativas del existir (las reflexiones sobre el poder y la soledad del mando). Ensoñaciones que por un lado revelan el desamparo de un hombre sensible y le permiten evadirse de un presente en el que todo es incertidumbre, hambre y muerte; el proceso vivencial permite recuperar, por otra parte, la humanidad de los navegantes, desmitificándose la imagen petrificada del héroe legendario.

La irónica perversidad del bufón promueve la inversión paródica de esquemas históricos. Irónica, por juzgarse el único que sabe entresacar la verdad de las mentiras oficiales; por considerarse el guía de la aventura, el descubridor de las islas Molucas; por reclamar su derecho a ser nombrado Conde del Maluco, en virtud de su íntima amistad con Magallanes; por acreditarse la gloria de haber localizado el Paraíso Terrenal, corrigiendo la analogía anatómica que Colón empleó en su descripción, con su propia teoría, naturalmente no menos disparatada: "el Paraíso se parece más al vientre de mi madre que al pezón de la teta de la madre de Cristóbal Colón" (77).

Perversidad, por degradar la acción heroica en una lucha por la sobrevivencia en condiciones subhumanas, subvirtiendo las idealizaciones fraguadas por el imaginario europeo, la propuesta utópica. En oposición al discurso mitificador de Pigafetta y de los historiadores, el "glorioso viaje alrededor del mundo" se

transforma en Maluco en un "parloteo inútil" (205), donde el temor a lo desconocido y la conciencia de lo descabellado de la travesía aniquila lo trascendente: "Pero nada estimula tanto la imaginación de los hombres, alimentando nuestros miedos y nuestras esperanzas, como lo desconocido" (17). Baccino acentúa desde un ángulo existencial y visceral el desamparo de la prolongada convivencia en las naves, los rigores del hambre, las enfermedades y la muerte, y la prematura constatación del fracaso de los objetivos de la empresa. De regreso a España, dieciocho sobrevivientes empobrecidos y hambrientos deambulan sin gloria ni rumbo cierto por las calles vacías de Sanlúcar: *"Al paso de aquel grupo de desharrapados que apenas pueden tenerse en pie y que van apoyándose unos en otros, en apretado núcleo, se van cerrando todas las ventanas y se oye el ruido de los cerrojos en las puertas. La villa ha quedado desierta, como si hubiera entrado en ella un ejército de leprosos"* (302).

En Maluco, la osadía de la apertura de la nueva ruta de circunnavegación marítima se transfigura en metáfora del destino humano, de la futilidad del esfuerzo y de las angustias del hombre de todos los tiempos. Como se sabe, la aventura circular de Magallanes-Elcano devuelve al punto de partida dieciocho desechos humanos, tras haber seguido el derrotero trazado por el astrólogo y cosmógrafo Ruy Faleiro, que había calculado mal las dimensiones del planeta y que fue excluido del viaje por "loco", "mentecato" y "fuera de seso", según los documentos recogidos por Fernández de Navarrete [20]. El descubrimiento del estrecho fue además inútil, inoperante como ruta mercantil hacia el Asia, y las islas Molucas fueron después vendidas a Portugal para financiar un casamiento real. A bordo de una nave de locos encaminada hacia lo desconocido, dirigida por un visionario quijotesco que se guía por los cálculos y las profecías de un mentecato, 237 hombres acosados por el hambre, el desamparo, el escorbuto, las traiciones y la muerte se aferran a sus sueños de aventura, en busca de un paso austral que los lleve al Maluco, el paraíso de la abundancia. No demora el bufón en recordar que "maluco" significa "loco" en portugués. Esta "belleza de los grandes esfuerzos inútiles" [21] y de los sueños compartidos va revistiéndose de una fuerza mítica que trasciende cualquier beneficio comercial. La desmesura de la expedición y el empeño en "crear un mundo propio, de espaldas a la realidad" (106), como puntualiza el bufón, la alucinada quimera de navegar en pos de un edén ilusorio "coloca a salvo de la mediocridad" (109).

La delirante ensoñación de la historia permite recobrar el destino individual, equiparar el heroísmo de las gestas y el desamparo de los participantes, darle voz al marginado o silenciado, al hombre en su intimidad: "Ya ves como todo era un sueño" (254), dice Magallanes antes de morir. Las grandes proezas de los héroes se transforman en la pluma del bufón en aventuras risibles, que desestabilizan el referente histórico, la "verdad" documentada: "¿La verdad? La verdad es algo en que sólo los tontos y los niños creen. Un espejismo tras el que corren algunos insensatos. La quimera de los débiles" (169). En suma, la reconstrucción imaginativa del primer viaje en torno del globo rescata una página en blanco de la Historia, salva del olvido una verdad escamoteada, tan válida como la transmitida por la documentación oficial. De modo magistral, Maluco cumple así su función: inventar lo real, mentir para comprender mejor una realidad que sólo puede ser representada por vía fársica, mediante la impostura de la ficción.

## NOTAS

1. Fernando Aínsa, "La nueva novela histórica latinoamericana", Plural, 240 (setiembre 1991), 82.
2. Carlos Fuentes, Terra nostra. México: Joaquín Mortiz, 1975, 240.
3. Alejo Carpentier, El arpa y la sombra. México: Siglo XXI, 1979, 112.
4. Djelal Kadir, "Historia y novela: tramatización de la palabra", en Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana, ed. de Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Avila, ed. The Historical Novel in Latin America. Gaithersburg, MD: Hispamérica, 1986; y principalmente, Elzbieta Sklodowska, La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985). Amsterdam: John Benjamins, 1991.
5. Hayden White, The Content of the Form. Baltimore: Johns Hopkins, 1987, 88-89.
6. Napoleón Baccino Ponce de León, Maluco: La novela de los conquistadores. La Habana: Casa de las Américas, 1989. Cito por la edición definitiva, Maluco. Barcelona: Seix Barral, 1990. La novela recibió el Premio Casa de las Américas (Cuba, 1989) y el Premio Latinoamericano de Narrativa (México, 1990).
7. Gianni Vattimo, The End of Modernity. Cambridge: Polity Press, 1988, passim.
8. Antonio Pigafetta, Primer viaje en torno del globo. Madrid: Espasa-Calpe, 1963. Todas las citas se hacen de esta edición.
9. Pigafetta cree haber visto pájaros "que no tenían cola, otros no hacen nido porque no tienen patas, pero la hembra pone y empolla sus huevos en la espalda del macho, en medio del mar. Hay otros llamados cagacela o caca-uccello, que viven de los excrementos de otros pájaros" (46-47); "Hay cerdos, que nos parecieron tener el ombligo sobre la espalda, y otros pájaros grandes cuyo pico parece una cuchara, pero que carecen de lengua" (49). Célebre es su descripción del guanaco: "Este animal tiene cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y cola de caballo; relincha como este último" (53).
10. Gabriel García Márquez, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe", Texto Crítico, 14 (1979), 3-8; y el discurso de aceptación del Premio Nobel: "La soledad de América Latina", Proceso, 319 (13 de diciembre 1982), 46-48.
11. Martín Fernández de Navarrete, Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles, tomo IV. Buenos Aires: Guarania, 1946.
12. La autocensura no se limita a la lucha por el poder. Pigafetta opta por silenciar "el pecado contra natura" de que dieron aviso a Magallanes (Navarrete 186), y ni alude a las esclavas embarazadas que aparentemente viajaban en los barcos, en contra de las órdenes del capital general. Véase la nota del traductor francés, incluida en El primer viaje en torno del globo (50), que le atribuye esta versión a los editores italianos Fabre y Ramusio, contemporáneos de Pigafetta.
13. Véase, Beatriz Pastor, Discursos narrativos de la conquista: mitificación y emergencia. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
14. Introducción anónima del traductor francés, Primer viaje en torno del globo, 32 y 38.
15. Paula Spurlin Paige, The Voyage of Magellan. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1969, XVI-XVII.
16. Hay un antecedente argentino, la novela corta "La historia de historias de Antonio Pigafetta" de Héctor Libertella, incluida en ¡Cavernícolas! Buenos Aires: Per Abbat, 1985.
17. Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism. New York: Routledge, 1988, 5.
18. A modo de ejemplo, Bernal Díaz del Castillo argumenta que escribe su relación para "decir verdad" y corregir las falsedades e inexactitudes de los cronistas de Indias, especialmente López de Gómara, que escribió sus "borrones" porque "le untaron las manos" (Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. México: Porrúa, 1955, tomo I, 80). Claro está que el afán de ser veraz de Bernal Díaz está matizado por el deseo de dejar constancia de su valentía, hecho que Gómara omite, y ser reconocido por su contribución en la conquista de la Nueva Granada. Es decir, ser parte del discurso del poder.
19. Carlos Fuentes, Cervantes o la crítica de la lectura. México: Joaquín Mortiz, 1976, 82.
20. Como el primer viaje de Colón, un error cosmográfico guía el rumbo de Magallanes a los confines orientales del globo. Se creía que las islas Molucas estaban cerca del istmo de Panamá, situadas en la jurisdicción española, según la Bula de participación del mundo de Alejandro VI, cuando en realidad se encontraban en el archipiélago adyacente al continente asiático.
21. Napoleón Baccino Ponce de León, "Maluco: la construcción de la ficción desde la historia", conferencia, Universidad de California, Davis, 2 noviembre 1990.

# NUEVA FANTASIA URUGUAYA

*Lauro Maraude. Profesor de Literatura (IPA). Participó en el Diccionario de la Literatura Uruguaya (Arca); es autor de los volúmenes Kafka - un estudio de la Metamorfosis; Julio Cortázar: un universo y sus mundos; y Ray Bradbury - prestidigitador del tiempo. El estudio que aquí entregamos fue especialmente confeccionado para este número de Deslindes.*

# NUEVA FANTASIA URUGUAYA

LAURO MARAUDA

No se pueden soslayar algunas dificultades en la aproximación a un panorama de la más reciente narrativa fantástica uruguaya.

En primer lugar, la propia definición de lo fantástico se ha fundamentado comúnmente en conceptos elusivos, de contornos que se desdibujan permanentemente, al punto de llevar a Julio Cortázar a afirmar que constituye "lo que queda afuera después de definir la fantasía".

Semejante vaguedad subraya una de las características de este sub-género, lo que no impide intentar una noción metodológica instrumental. Su aceptación provisoria contrapone a la fantasía con otros tipos de ficción que evitan la representación mimética de lo real. Si bien en ella ocurre siempre algo excepcional, no se diferencia muchas veces en su aspecto exterior de la realidad cotidiana donde habitualmente irrumpe. Por ello segmentaremos este campo semántico de mecanismos válidos pero no lógicos, tomando como punto de partida pero no ciñéndonos estrictamente a la acepción de Todorov, que encuentra en esta clase de relatos una vacilación entre lo extraño y lo maravilloso. Esa ubicación dentro del sistema ficcional, a medio camino entre lo extraño (aquello insólito e inquietante pero finalmente natural) y lo que desobedece a las leyes conocidas de la naturaleza (lo maravilloso) parcela con poca soltura lo fantástico. Ello ocurre así, porque conceptos tan opacos como "insólito", "inquietante", "chocante", "increíble" o "extraordinario" instauran una subjetividad radical que minimiza las isotopías subyacentes al texto, o sea, las recurrencias de una categoría o un haz de categorías lingüísticas aplicables a partir del nivel lógico-semántico del discurso.

Dicho de otro modo, la estructura de cada texto quedaría absolutamente librada a lo puramente impresivo, por lo que en una hipótesis extrema (pero ilustrativa) un mensaje periodístico podría calificarse de fantástico si provoca efectos "inquietantes" o "extraordinarios" en el receptor.

Por otra parte, la noción misma de natural depende del hipercódigo cultural en que se halle inscripta, mutable según el lugar y la época. Así, un relato durante la era tolomeica cuya anécdota contuviera datos referidos a un movimiento elíptico de la Tierra alrededor del Sol, habría resultado enteramente maravilloso o increíble. Sin embargo, la inclusión de fantasmas o manifestaciones satánicas (propia de las historias prodigiosas europeas de los siglos XVI y XVII, por ejemplo) no habría alterado su estatuto de veridicción fundamental. Quetzacoatl llegó "naturalmente" a tierras aztecas, aunque Cortés y sus hombres sostuvieran otra realidad para sí mismos. Cabe reconocer, entonces, que cada comunidad, época y lugar posee sus eventos naturales o sobrenaturales, de acuerdo a las propias definiciones de su cultura, lo que también demarcará sus modalidades fantásticas.

La dialéctica real-irreal, o la que opone lo verosímil cotidiano con lo desconcertante o aun imposible, pues, será considerado de un modo amplio a partir de dos perspectivas fundamentales: formando parte de la ruptura de la "naturalidad" instaurada por el texto mismo, con un valor eminentemente intralingüístico (tal como sostiene Eric Rabkin) o como oposición a una normalidad del referente, cuya discreción surge del cotejo con realidades

extralingüísticas (posición a la que adhieren teóricos como Louis Vax, Irene Bessiere o Roger Callois).

Para el primer caso, el analista español Francisco Risco pone el ejemplo de un relato donde lo habitual fuera que los hombres poseyeran rabo. Si naciera un niño sin rabo —aunque normal para nuestros conocimientos actuales de anatomía— instauraría lo fantástico en dicho texto. En cuanto a la segunda modalidad, basta la consideración de un hombre que despida luz propia en la oscuridad (como el protagonista de "El acomodador" de Felisberto Hernández) o que se despierte convertido en un monstruoso hijo de la imaginación de Kafka, para que se cumplan sus requisitos mínimos caracterizadores.

Sin descartar la combinatoria de ambos planos, añadiremos a esta flexibilidad interpretativa inicial el punto de vista pragmático del lector.

Para que la conculcación del contrato realista se produzca debe haber un intérprete histórico dispuesto a admitirla, un completador-cómplice de la obra. El elemento extranatural, o que se supone fracturante de la normalidad narrativa (extra o intraverbal) deriva de la plasmación del artista pero también de quien decodifica, traduce culturalmente, indaga las ideas implícitas y confronta su propio mundo con el literario. Algo tan simple como el relieve de la situación comunicativa adquiere importancia recién en las últimas teorías literarias, tal vez a influjo de los avances de la semiótica en su abordaje de los códigos y la producción de signos. Como el pacto escritor-lector cambia con las condiciones y los condicionamientos históricos, también la especificidad de la fantasía depende de la manera de leer. Consistirá en lo que se "lea" en una unidad cultural dada, diferente hoy del siglo XIX, por ejemplo, cuando escritores como Bécquer justificaban la inverosimilitud de sus leyendas pues detrás de un referente borroneado los lectores sólo hallaban delirio o locura; no había simbolismos laicos ni interpretación extendida de los sueños.

Recién a partir de 1950 el realismo europeo decimonónico entra en una crisis grave, aunque más como movimiento literario histórico que como concepto global. Toda literatura puede tildarse de realista (pues refleja realidades exteriores e interiores al individuo) o de fantástica (como producto de la imaginación).

Hechas las salvedades del caso, cercaremos instrumentalmente de este modo nuestro campo semántico: por texto fantástico, entendemos a aquel que sin pretender una simulación de lo real cotidiano (o no solamente esa simulación), presenta uno o varios elementos aceptados como fracturantes de las leyes del mundo —sean éstas intra o extraverbales— en una situación comunicativa dada, cuyos códigos son conocidos por autor y lector, variables de acuerdo a la época, el lugar y la sociedad en que se establezca la comunicación.

De modo que tanto lo extraño puro (por difuminación resuelta) como lo maravilloso (por su "anormalidad normal", que no perturba al lector) se evade de lo fantástico pero por un camino diferente al de Todorov. Por otro lado, los límites de nuestra descripción operativa aceptan con menor rigidez la consideración de sub-sistemas afines a lo fantástico, como el de aquellos textos que incursionan en el realismo mágico, la reelaboración de lo mítico, la ciencia ficción y el absurdo.

Históricamente, podemos admitir que la expansión de lo fantástico dentro de nuestra narrativa forma parte del modelo transgresor del realismo rural y urbano que predominó aproximadamente hasta mediados de siglo, tal como demuestra Rómulo Cossé en *Fisión literaria* [1]. Esta tendencia realista cambia de signo con cierta notoriedad a partir de autores de

la llamada Generación del 60 como Héctor Galmés o Cristina Peri Rossi y de algunos posteriores como Teresa Porzecanski, Luis Campodónico, Tarik Carson o Mario Levrero. Dentro de la inclinación a la ruptura, la subtendencia a lo fantástico y sus modalidades afines han copado a su vez la "banca" literaria. Así, escritores tan disímiles como Ricardo Prieto y Andrea Blanqué; Leo Maslíah y Juan Introini, Roy Berocay y Jorge Palma, Suleika Ibáñez y Ana Luisa Valdés poseen un substrato paradigmático común. Nos atendremos a su dilucidación dentro de la descripción más vasta del movimiento de la ruptura.

Otro de los inconvenientes previos a nuestro estudio consiste en delimitar qué se entiende por "nuevos" narradores. Arbitraria pero no gratuitamente consideraremos "nuevos" a aquellos narradores que comenzaron a publicar sus obras en los últimos diez años, desde 1982 hasta 1992. En puridad, nos referimos a autores "novísimos". Esto por la misma razón que excluimos las muestras aparecidas en publicaciones periódicas y la literatura fantástica para niños: por exceder las posibilidades y pretensiones de este trabajo. Sólo nos limitaremos a la producción libresca para adultos, externa de por sí.

De todos modos, la ausencia de una globalización y caracterización sistémica de las realizaciones del período y la calidad de varios escritores comprendidos en él justifican sobradamente la exploración parcial de sus idiolectos, necesariamente panorámica.

La perspectiva histórica cercana y la inclusión del propio investigador en el campo creativo analizado interferirá y favorecerá seguramente la presentación del tema.

## MARCO HISTORICO Y CULTURAL

Ningún movimiento literario surge de la nada, o escindido del acontecer histórico que lo condiciona y del cual extrae algunos materiales, no ciertamente todos. La relativa autonomía del texto literario asume formas de confrontación y alejamiento del entorno social, expandiéndolo y enmascarándolo a la vez. Sin esta interacción entre órdenes diferentes y en parte complementarios, no entenderemos algunos rasgos, pasajes enteros y ecuaciones con múltiples variables de esta narrativa fantástica, desconfiada del historicismo por antonomasia pero provista y tributaria de nuestras pautas culturales sociales, económicas y políticas en una medida incalculable.

El período de actuación de la "tendencia de la ruptura" (Cosse: 12 y 140) comienza aproximadamente con la última fase de la crisis del modelo liberal burgués representado por el batllismo en el Uruguay y con la creciente erosión del Estado benefactor o paternalista. La inserción del Uruguay dentro del capitalismo dependiente y periférico, la muerte prematura de su proyecto de industrialización nacional y la asunción del neoliberalismo como forma económica subordinante, se suceden como etapas del mismo proceso histórico. Dentro de este desarrollo, la dictadura cívico militar de 1973 a 1985 vino a consolidar el modelo neoliberal en ascenso, a través del cercenamiento de las libertades públicas y la desarticulación de las organizaciones políticas, gremiales y sociales [2].

El período segmentado para este estudio, pues, comienza durante la última fase del gobierno de facto, cuando se encontraba ya en franco retroceso, a impulsos de una resistencia popular reorganizada y una coyuntura internacional favorable al restablecimiento de las democracias en América Latina.

No insistiremos en las características de la democracia recuperada, en la reestructura del aparato político, la permanencia de un poder militar desmesurado para una nación tan

pequeña, la incidencia de los intereses financieros internacionales y la tutela de los Estados Unidos. Tampoco en la continuación del crecimiento urbano (contracara de la despoblación rural) la pérdida del salario real de los trabajadores, el flujo emigratorio, la desocupación y otros datos que cualquier habitante —sin necesidad de un hondo análisis— reconoce por el simple hecho de vivir en nuestra sociedad. Baste señalar que esta situación nos comprende a todos e incide en mayor o menor medida en las manifestaciones que al artista y el intelectual orgánico han desarrollado en los últimos tiempos, omisas o denunciantes pero nunca desconectadas de esta situación general.

A la salida de la dictadura, se aguardaba a ciertos niveles una eclosión creativa o una revelación de producciones artísticas soterradas por la anterior censura oficial. Nada de esto ocurrió (apenas surgieron un efímero fenómeno de rock nacional junto al auge de una literatura testimonial y un toque de gong de revistas "subte" prontamente sofocado) tal vez porque las condiciones y relaciones básicas sociales seguían siendo las mismas pero seguramente porque se trataba de falsas expectativas.

Los grandes trazos de la tendencia de la ruptura narrativa precedían a la coyuntura dictatorial y la excedieron hasta el día de hoy. En qué medida aquella circunstancia histórica favoreció su extensión y afianzamiento parece irrelevante. Sin embargo, la incidencia de factores culturales, nuevas condiciones y creencias sí se hizo presente con vigor.

Cierto inmanentismo y la propagación de corrientes supra o directamente irracionales (religiones evangelistas, cultos afrobrasileños, esoterismos, parapsicología, métodos de adivinación y expresiones culturales afines) resaltan en buena parte por la pérdida de credibilidad de la ciencia como explicación de todos los fenómenos y por la crisis de las cosmovisiones absolutas. Si las perspectivas magisterial o de instrumentalización combativa de la escritura venían decayendo, hoy agonizan de modo flagrante, dando lugar a pautas y visiones diferentes. Poco ha incidido en esta situación, la caída de los regímenes del socialismo real. Las grietas y fisuras del racionalismo científico y mecanicista permiten el ascenso de otros valores, en una relación dinamizada por una mayor tolerancia, individualismo y atomización del conjunto social.

Los nuevos narradores tratan de captar la diversidad de lo real sin referencia a "caudillos", escuelas o paradigmas dogmáticos a los que haya que adherirse o de los que quepa recibir un "espaldarazo", en el sentido medieval del término. Esta libertad asumida pone en cuestionamiento los géneros, la literatura misma, su poder comunicativo y sus límites. La inexistente protección oficial, las dificultades de publicación (pasado hace un buen rato el "boom" de la literatura latinoamericana y la diminuta coyuntura favorable nacional), la reducción del público lector y sus secuelas, sumen al creador actual en una incertidumbre y un esfuerzo readaptativo de algún modo bifrontal. Paradojalmente, se ha ganado en inseguridad, independencia de criterios y de estilos. Prácticamente se ha abandonado el naturalismo inocente o la figuración titánica del literato, a la par que se observa una debilidad crítica muy mentada y lamentada a ciertos niveles (ya no hay un Angel Rama o un Rodríguez Monegal a la vista, innegables y grandiosos. Pero ¿podría ocurrir de otro modo, con menos lectores y paradigmas cuestionados?).

A la declinación de las interpretaciones omniabarcativas le acompaña una visión menos conceptuosa de la autoridad intelectual y un menor cefimiento a los géneros literarios clásicos. La especialización aumenta y los campos analizados resultan más modestos (también ante la avalancha de información). La pérdida de referentes hace que manejar un

corpus literario más o menos representativo choque con mayores dificultades de abordaje que años atrás, lo que reafirma su necesaria posibilidad.

La narrativa nacional (no sólo la de la ruptura) se yergue inevitablemente en estas condiciones de inadaptación y estímulo, lo que redunda en sus particularidades y en su perturbada continuidad. Para renovar el goce del texto, ha llegado a ensimismarse y a desconfiar de sus propias herramientas, a admitir sin traumas algunos ombligos extranjeros y sobre todo, a desembarazarse de maestros y popes locales plenipotenciarios. Su crisis no difiere mayormente de la falta de actualidad de los principios culturales hegemónicos ante nuevas realidades materiales y espirituales; su originalidad, como siempre, se relaciona con los talentos individuales, los posterga y los encarama de a poco.

Por supuesto, en un solo trabajo no puede agotarse ni cercanamente la delimitación de las pulsiones principales que atraviesan un período histórico y su incidencia sobre sus expresiones literarias. Por ejemplo, pretender atribuir un individualismo "reflejo" del social a la preferencia hacia el narrador protagonista entre los nuevos escritores, no sólo incumbiría a un reduccionismo psico-historicista estrecho sino que sencillamente falsearía la realidad.

Al fenómeno creciente de desintegración de nuestra vida pública y familiar, se le puede contraponer válidamente la existencia de grandes jornadas cívicas y colectivas en el lapso considerado. El plebiscito constitucional de 1980, que dijo NO al proyecto continuista de la dictadura; el "acto del Obelisco"; las elecciones internas de los partidos tradicionales; la restauración de la central única de trabajadores y la primera conmemoración de un 1º de mayo durante el gobierno de facto (en 1983); los paros cívicos y la liberación de los presos políticos jalonaron este período de la Historia uruguaya. Ya en democracia, las elecciones de autoridades nacionales y departamentales; la recolección de firmas para anular la ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado sobre delitos cometidos por militares y policías durante la dictadura y la posterior ratificación popular; la ley de Reforma de Empresas públicas y otro plebiscito derogando cinco artículos fundamentales constituyen grandes actos cívicos y luchas populares. Prueban un dinamismo colectivo intermitente pero en el cual se embarca toda la Nación.

El descreimiento en políticos, estrategias y tácticas tradicionales (aun dentro de la propia izquierda) no impide esta participación esporádica pero masiva. Tampoco se ha detenido —con picos altos y bajos— la conflictividad social y una permanente actividad en los gremios. La violencia y la delincuencia común se manifiestan con inusitado vigor y las empresas de seguridad se han convertido en uno de los negocios más redituables del momento.

Repetimos: no es dable ni pertinente cuantificar el efecto que estos sucesos han tenido sobre los escritores de los últimos diez años (no sólo los de fantasía). Sin embargo, los cambios, avances y frustraciones de una sociedad nos incumben a todos y aparecen más o menos explícitamente en cada texto. Desde la inclusión de un torturador como personaje en El show de José Fin de Leo Maslíah o la alegoría de La guerra de los albatros de Ana Luisa Valdés, "una guerra de mentira, para librar el país de indeseables y sanear las fuerzas vivas de la nación, es decir, el comercio, la banca, los terratenientes" hasta los cuentos de la selección Extraños y extranjeros de Arca, donde hay un notorio distanciamiento de nuestros lugares y nuestra historia inmediata, la insatisfacción frente al estado de cosas y por ende la denuncia (directa o indirecta) se hallan presentes.

Pero así como no hay literatura "por fuera" de su entorno, tampoco conviene desdeñar algunas características relevantes de su constitución interna, algunos factores que de un modo multívoco y hasta contradictorio, ponen a punto la seducción de un encuadre general.

## MARCAS NARRATIVAS

De la relectura obligatoriamente generada por estos escritores de fantasía cuyas publicaciones aparecieron en los últimos diez años, emergen varios elementos caracterizadores. Algunos conformaban ya la tendencia general de la ruptura; fueron simplemente retomados o agudizados. Otros no; les son de algún modo peculiares.

Estos factores no deben entenderse como exclusivos o "puros" sino conviviendo con los de generaciones anteriores (los narradores del 45 y del 60 siguen publicando; algunos en forma muy destacada a nivel nacional e internacional y una difusión comparativa mayor) y aun en contextos más o menos realistas o naturalistas. De todas maneras, las marcas valen como piezas de un nuevo puzzle, como figuras de una trama movediza y en continuo cambio. Sin pretensiones taxativas o de determinación absoluta, por integrar la línea de la ruptura con el canon realista tradicional, nuestra más reciente narrativa fantástica incluye los siguientes signos y síntomas:

1) Los narradores devienen fluctuantes. Varían tanto desde el punto de vista adoptado como en el conocimiento que poseen de los hechos. 2) Predomina el narrador protagonista. Al cobrar cada más importancia el narrador no confiable —que difumina la alteridad de los acontecimientos— prospera este recurso caro a Felisberto Hernández o Mario Levrero, pioneros de algunas búsquedas actuales. La aparición cada vez más frecuente de co-protagonistas no afecta el aserto fundamental. 3) La trama no coincide con el argumento. En muchas oportunidades, la sucesión lineal de los hechos no coincide con el orden en que son mostrados literariamente. En el cuento "Morlán" de Juan Introini, los continuos saltos temporales y espaciales efectuados durante una cacería de sueños, ejemplifican esta variante. 4) El montaje es muy utilizado. Consiste en la intercalación de secuencias no conectadas causalmente con la historia. Así, episodios de clara reminiscencia cinematográfica como el titulado "Mack Sennet Studio Presents: God is a ball" de El jardín de las delicias de Suleika Ibáñez, podrían suprimirse sin alterar la trama (claro que a expensas de la pérdida de una página de intransferible humor). 5) Los episodios tienden a yuxtaponerse, no a coordinarse. Aunque muy vinculada con la anterior, esta técnica se relaciona con la supresión de nexos de causalidad entre los diferentes momentos de la acción. Algo de la estética del video-clip late en esta característica, por demás relevante en "La explanada de los noctámbulos" de Rossana Carrete, valga el ejemplo. 6) Las series articuladas predominan sobre las descripciones tradicionales.

No se interrumpe mayormente el flujo del relato. La grafopeya (descripción física del personaje) y la etopeya (descripción psicológica) no sólo salpican a largos intervalos los relatos sino que tienden a desaparecer. Se conoce más al actante por lo que hace que por una descripción autónoma. Más que cualidades intrínsecas, el sujeto del programa narrativo se presenta muchas veces como un centro de imputación de actividades, un nombre propio intercambiable o una simple letra. El o la narradora protagonista de "El laberinto" de Ana Luisa Valdés ha llegado a un lugar que no reconoce. Nada sabemos sobre su nombre, su aspecto físico o su pasado, apenas que la soledad y el desconcierto lo/a han abrumado implacablemente. La ausencia de nombres propios (y aun de mayúsculas al comienzo de las oraciones, tal vez aludiendo a pérdidas mayores de jerarquía) participa de todos los Cuentos de diez minutos de Ana Solari.

7) La intertextualidad, además de copiosa muchas veces no presenta el entrecomillado clásico u otras señas remitentes de su procedencia. Con mucha más frecuencia que antes, se

suelen extrapolar en los textos fragmentos de letras de canciones, refranes o citas literarias, desde la mimesis o integrando el estilo indirecto libre, las notas, referencias o acápites. El desenlace de "El exiliado" de Marcelo Rotundi consiste en la transcripción parcial de "La máscara de la muerte roja" de Edgar Allan Poe, una elección juvenil a la obra más que prestigiosa y tentadora. Por su parte, el gran acervo enciclopédico de Soledad Bellini en Retratos de bellas y bestias o de Fernando Loustaunau en Pot Pot se refracta en una intensa utilización de expresiones ajenas, tributarias de sus autores o no. En "Regreso" de Ana Luisa Valdés, el tema del exilio es actualizado (sin señalamiento alguno) mediante una perífrasis a León Felipe: "Ellos habían dejado la pistola, la tierra y el caballo pero se habían llevado la canción". 8) Se altera a menudo la sintaxis, se crean palabras y ganan espacio diferentes niveles de lengua. Los elementos oracionales no aparecen muchas veces en su orden convencional sino trastocados o al servicio de juegos de palabras, deliberadores de estilos o simplemente por razones de ludismo. Como reinterpretando el gálgico cortesiano, Manilich comienza su cuento "Giros": "El zuglib gira alrededor del gnufang". En La historia transversal de Floreal Mendoza se plantea un efecto de disco rayado: "Ella le dijo que hoy no se podía quedar, que muchas veces se había quedado pero hoy no se podía quedar, que muchas veces se había quedado pero que hoy...". En el cuento, "Ni siquiera comieron" de Ricardo Prieto, los distintos niveles de lengua incluyen lunfardismos, rioplatenismos, coloquialismos y hasta una alusión a la Biblia. 9) Hay ausencia de desenlace. No sólo se producen en gran medida finales en anticlímax sino que muchas veces la resolución de los relatos no existe, parecen abruptos o mutilados en cualquier parte, como la trilogía novelística de Franz Kafka. En La historia transversal de Floreal Mendoza asistimos a un diálogo intrascendente, completamente irrelevante y absurdo que cierra el libro: "—Me voy. Ya se fueron todos —dijo Daiana y salió.

—No se fueron todos —dijo Orosmán sin hablar—. Yo no me fui". 10) La transparencia del texto predomina sobre la opacidad. En general el texto en sí mismo tiende a pasar desapercibido en aras de una mayor información sobre los hechos. Los sistemas narrativos hacen gala de un prosaísmo funcional, donde importa más lo que se dice o lo que pasa que el goce del lenguaje o el esplendor de su autosuficiencia relativa. Por supuesto, hasta los mayores cultores de esa funcionalidad presentan excepciones. Mario Levrero, uno de los pocos uruguayos que influye sobre los nuevos autores, encarna esta posición, con una sequedad lexemática cercana al thriller, casi completa. Elbio Rodríguez Barilari, Rafael Courtoisie, Jorge Palma, Ricardo Prieto, Luis Bousses y Ana Solari muestran la misma inclinación en sus técnicas prosísticas. Sin embargo, no se comprende a Soledad Bellini, Loustaunau, al Julio Varela de Las costumbres de Anita o a la Andrea Blanqué de y no fueron felices sin su trabajo de burilado sobre el lenguaje, que pasa a ocupar un primerísimo primer plano. Una tercera tendencia a la prosa postizada (Ramiro Oxamendi por ejemplo) parece transicional en algunos autores y menor en cantidad a las mencionadas anteriormente.

## NUEVAS MARCAS NARRATIVAS

En la década que segmentamos para el análisis, los autores y sus obras presentan algunas marcas semánticas propias, rasgos que los diferencian aun dentro del cuadro más extremo de la línea de la ruptura, que vienen a profundizar y ensanchar. Estas características deben entenderse como complementarias de las anteriores, no contradictorias o suplantorias de ellas.

Algunas refieren a factores verbales y literarios; otras se decantan del tono espiritual y los intereses de la época, son finalmente extraliterarias. De todos modos, no puede separarse tajantemente la forma del contenido, o lo conceptual de la conformación literaria. Como advierte Lotman: "el contenido conceptual de la obra es su estructura". Mirado desde el otro lado de la lente, cada sistema de ficción capta un movimiento histórico particular. Vayamos pues a los rasgos específicos de este conjunto de escrituras, al cual difícilmente podamos agrupar generacionalmente, salvo si damos nuestra aquiescencia a la ingenuidad crítica de constatar coincidentes el momento de la publicación o producción de los textos.

1) Se produce una crítica radical. Justamente tildada como "crítica" por Angel Rama, la generación del 45 había cometido un parricidio lustral con las anteriores, principalmente con la del Centenario. Condenó sus formas literarias mustias, la obsecuencia oficialista de algunos autores y rescató algunas individualidades. Sin embargo, la crítica de los nuevos autores refiere menos a parámetros estéticos o éticos que a una cosmovisión fracturada. Lo que se pone en tela de juicio no es una forma de ver el mundo sino la posibilidad misma de comunicarlo. Al haberse quebrado la unidad del ser —percepción estrictamente moderna y contemporánea— el microcosmos se ha impuesto sobre el macro. Ya no se trata de denunciar las fisuras del modelo mítico batllista [7] o a las clases dominantes sino de multiplicar los mundos posibles, amparar su relatividad y desobstruir cualquier hipótesis unívoca. Se trata de algo más que polimorfismo. Los novísimos escritores cuestionan, como según P. Fuentes hace Mario Levrero: "en definitiva, la posibilidad de alguna representación verosímil del mundo".

El concepto mismo de verdad, la aprehensión cognoscitiva del objeto resulta problemático, no tanto su funcionamiento alienante o liberador para el hombre. Cada cosa puede ser una, la contraria o muchas a la vez. Como nunca, se defiende la contradicción. El ya citado *Show* de José Fin "es una novela de ambigüedades, de cosas que son pero no son, de gente que es pero que no es, de hechos que acontecieron pero dejaron, no de acontecer, sino de haber acontecido. Todo es desmentido, nada es verdad ni deja de serlo".

En general, los nuevos narradores de fantasía no critican a un sistema socio-económico, a sus defensores o sus instituciones sino a la raíz última de cualquier arte, la realidad misma.

2) Se deconstruyen y degradan mitos. Tanto la mesocracia del mumi Batlle y Ordóñez como la utopía revolucionaria; la idealización individual como la colectiva de cualquier orden se descomponen bellamente. Por supuesto, esto no niega la mitificación sino que prepara nuevas figuras, forma parte de un imaginario social en transición y en modo alguno paralizado.

En general, el mundo regido por la razón y las buenas costumbres es el atacado; la seducción y el brillo van desprendiendo cada vez más esporas. Este imperio de las orlas desemboca en una paradoja tenaz: lo antes considerado trivial o accesorio, cobra importancia, y viceversa. Se regusta impenitentemente la biografía apócrifa de personajes oscuros y sin relieve, como en el cuento "Llámeme Inda, nomás" de Las soledades del unicornio de Julián Segovia: "Indalecio no fue notable, no fue ladrón ni político, no fue artista y como buen amante de la vida, nunca se le cruzó en forma imprudente la muerte. La vida pública de Rivera, la que pude conocer a partir del principio de esta investigación, se podría llamar la vida de un hombre común...". En el otro extremo, las puyas y burlas con que los personajes de "Más vale nunca que tarde" denostan a Jesús, un loco suelto, sin aliados ni apóstoles, ejemplifican la caída de lo sublime. Se deconstruyen, a lo Dérrida, los objetos sagrados y los pálpitos erigidos o mantenidos por la literatura anterior.

3) El cuento es el género por excelencia. Hasta el momento, pocos de los escritores considerados han incursionado en la novela. Rafael Courtoisie, Raúl Benzo, Andrea Blanqué, Ricardo Prieto, Juan Introini, Ana Solari, Luis Beauxis, Pablo Casacuberta y Ana Luisa Valdés todavía no han producido un texto de largo aliento, aunque hayan accedido al libro. Por el contrario, Leo Maslíah, Carlos Liscano, Suleika Ibáñez, Julio Varela y Felipe Poleri en Colores (con más elementos fantásticos que Carnaval) se deslizaron por el tobogán más extenso, aunque en varios casos con estructuras y montajes yuxtapuestos que se asemejan a un desfile de relatos breves. No parece necesario aclarar que la pléyade de cuentistas aparecidos en las selecciones Extraños y extranjeros, Más vale nunca que tarde y Diez de los noventa tampoco llegaron a la novela. No interesa dilucidar si la necesidad, un gusto epocal u otras causas inciden en el fenómeno. Pero así como los autores del 45 se inclinaban también hacia la novela, los "novísimos" han dado muestra de una verdadera pasión cuentística. Según estadísticas del Instituto Nacional del Libro, el público lector también se inclina por esta modalidad narrativa, aunque la vertiente fantástica lejos está de ser popular.

3) Varios autores hicieron sus primeras armas en revistas. A diferencia de generaciones anteriores, que debutaban en el libro con cierta facilidad, estos escritores provienen muchas veces de revistas "subte", de ciencia ficción o afines. Ya sea por dificultades editoriales, inmadurez o juventud, algunos escritores (Raúl Benzo, Pablo Casacuberta, Juan de Marsilio, Luis Beauxis, etc.) comenzaron por la vía más accesible: Tranvías y buzones, Trantor (primera revista de ciencia ficción y fantasía) Diaspar, *Smog* (cuyos dos números incluyeron fundamentalmente relatos fantásticos y comics) y varias revistas "subte" (Cable a tierra, Los oreja cortada, Suicidio colectivo, etc.), de amplia circulación fuera de los circuitos comerciales, abrigaron las nóveles voces. Algunos ganaron concursos previamente y luego accedieron al libro de narrativa fantástica (Suleika Ibáñez, Rafael Courtoisie, Julio Varela, Luis Beauxis, Ricardo Prieto) aunque a veces provenientes de modalidades literarias distintas.

Los menos empezaron por el libro directamente (Hugo Burel, Elbio Rodríguez, Juan Introini, Ana Luisa Valdés), pero no invalidan la afirmación general sobre la iniciación revisteril.

4) Las influencias literarias extranjeras son casi exclusivas y los medios audiovisuales inciden como nunca. Si Delmira Agustini, Juan Carlos Onetti, Francisco Espínola o Juan José Morosoli, por poner algunos ejemplos, tuvieron varios seguidores en nuestras letras, no hay "maestros" nacionales para los escritores que consideramos. Apenas algo de Mario Levrero o de Felisberto Hernández se trasluce en algún autor, mientras la resonancia de voces extranjeras es abrumadora. La ciencia ficción "blanda" o "dura" [3] de Ballard, Ray Bradbury, los hermanos Strugatski, Arthur Clarke, Efremov o Isaac Asimov; el absurdo de Samuel Beckett o Ionesco, la psicodelia de William Bourroughs; la escatología de Henry James y sobre todo, Charles Bucovsky y la fantasía plena de Poe, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y Franz Kafka no pueden dejar de mencionarse cuando de influencias se trata.

Los gatillos de revólveres de los personajes de Dashniel Hammet o Chandler se aprietan en algún caso aislado. Imposible sería determinar la influencia del cine, la televisión, el video y el comic en estas creaciones. Los hitos de "The Wall", "Blade Ranner", "2001 odisea del espacio", el cine porno, de terror y los video-clips musicales invaden irresistible y gozosamente esta literatura.

Tan compenetrada está la cultura de los medios audiovisuales con estas obras, que resulta consustancial a varios autores. Leo Maslíah, Elvio Rodríguez y Ana Solari son músicos; Jorge Varlota, Levrero, Elbio Rodríguez, Elbio Gandolfo (un rosarino muy cercano a la literatura que exploramos) y los escritores de Smog han realizado guiones de historietas; Ricardo Prieto ya era un laureado dramaturgo pero Andrea Blanqué, Raúl Benzo y Leo Maslíah también incursionaron en la escritura teatral. Andrea Blanqué y Hugo Burel trabajan para agencias publicitarias. Ramiro Guzmán admite que el rocanrol ha influido más en su escritura que la palabra impresa. Como se ve, la fusión resulta tan completa que sería ocioso determinar los sememas tributarios de experiencias audiovisuales.

5) El equívoco constituye la peripecia de varios programas narrativos. Esta característica, que Elbio Rodríguez Barilari resaltaba en los cuentos de Más vale nunca que tarde, puede explayarse a muchos otros relatos. Las conexiones causales desarticuladas a nivel diegético hallan su correlato también en el plano anecdótico. Las profecías equivocadas de Pérez en este mundo se vuelven catastróficamente ciertas en un orbe paralelo y le cuestan la vida en "Como Casandra" de Juan de Marsilio. Un azar funesto lleva a que Thiudareiks, un saurio de buen corazón, mate a Lía la Idiota cuando sólo quería complacerla sexualmente ("Kipur or not kipur?" de Beauxis). Tampoco corre mejor suerte el protagonista de "Ubicación errónea" de Héctor Alvarez, al pretender viajar en el tiempo y finalizar con sus moléculas mezcladas a las de la pared de un vecino. Sugestivamente, casi todos los casos de equivocaciones o de alteraciones de los planes prefijados culminan en situaciones desastrosas o poco gratificantes. Parece que la rueda de la diosa Fortuna girara siempre para el lado más desfavorable, lo que acentúa el tono pesimista de las fábulas. El escepticismo o el sentimiento de desolación que se palpa en muchos de estos autores obedece también a estos yerros y predestinaciones negativas adheridas a la trama.

6) Se recurre a géneros artísticos considerados tradicionalmente menores.

Tanto el folletín romántico, como la serie negra, la ciencia ficción y la historieta han sido revitalizados. Juzgados académicamente como sub-géneros y modos inferiores, como pústulas de "literatosis", actualmente reciben tanto un tratamiento paródico como una auténtica y fervorosa adhesión. Las especulaciones del protagonista del cuento "Nochebuena", de Leo Maslíah, se inscriben dentro del estilo más trasnochadamente hiperbólico y cursi: "Veía, en el paroxismo del terror, los intermitentes destellos infernales de las luces navideñas que desde el interior de la casa, como lenguas de fuego satánico, trataban de atraparme y, en complicidad con el gesto hospitalario de mi amigo, hacerme entrar y participar de aquel festín donde la ciega ingenuidad de la tradición libraba carta blanca de entrada al poder de las tinieblas".

Nick Carter, de Levrero; Mortimer Pérez del propio Maslíah y el Inspector Suárez de Elvio Gandolfo son detectives de pacotilla, remedos admirables de los paradigmas de la serie negra.

Ante la auto-pregunta sobre si la novela policial ha influido en su literatura, Levrero (se) responde: "Para algunos críticos, sí. Yo también supongo que sí".

Entre los nuevos, la ciencia ficción ha sido abordada por Roberto Bayeto, Pablo Rodríguez, Héctor Alvarez, Luis Beauxis, Rafael Courtoisie y otros, siempre en forma muy "blanda" y vinculada a lo convencionalmente denominado fantasy [4].

En cuanto a la historieta, ya mencionamos escritores que incursionaron en el guión, aunque en "El mellizo" de Maslíah, el relato mismo asume esa forma, sin su habitual finalidad de relevo [5]. "Cuadro 1 - Aún antes de conocer el significado de la palabra 'odio', yo odiaba

incondicionalmente a Franz, mi hermano mellizo. (El dibujo muestra a dos lactantes disputándose el pecho materno)".

Por supuesto, la visita a los lugares comunes de la televisión, la propaganda y el cine de cuarta (por ejemplo, "Matinée" de Juan Introini) transitan por la misma senda jerarquizadora o reivindicativa, como se prefiera catalogar a esta tendencia.

7) Se difuminan o integran "a piacere" los géneros literarios tradicionales. La difícil o imposible conclusión de muchas obras en las categorías clásicas patentiza un fenómeno en auge. ¿A qué genero pertenece Lautréamont S.A. de Gabriel Vieira? ¿Al ensayo, la narrativa, el monólogo interior, la atribulada autobiografía? ¿Todo a la vez? ¿Ingresa en la prosa o la poesía el libro Cambio de estado de Rafael Courtoisie? ¿Y el relato "Manuscrito D.C." de Aldo Mazzucchelli? ¿Y Colores de Felipe Polleri, o La mansión del tirano de Carlos Liscano? Los géneros también se mixturan y superponen, no tienden en modo alguno a deslindarse. Mario Delgado Aparaín (que cronológicamente se desvía apenas de los límites de este trabajo, al arribar al libro en 1977), Suleika Ibáñez, Ramiro Guzmán y Silvia Larrañaga (La fusión de las siluetas), por citar algunos ejemplos, se escabullen de la fácil parcelación, sortean limpiamente la manía clasificatoria del teórico literario.

8) Influye evidentemente el posmodernismo sobre varios autores. Al haberse modificado la creencia moderna, heredera del positivismo, en un avance continuo y progresivo de la Historia, un tinte de pesimismo se apodera de varias creaciones. El "no future", la razón epigonal, el sentimiento de un futuro cancelado que no será mejor que el presente preside muchas codificaciones y ritos de escritura. La mezcla de elementos estéticos provenientes de diferentes culturas, épocas y lugares; la fragmentación y ausencia de un cogollo unificador en muchas obras; la igualación valorativa de la réplica y la copia ante el original, entre otras cualidades, entroncan directamente con el posmodernismo artístico y filosófico. Aunque parezca pueril, aclaremos que nuestro posmodernismo no se corresponde con la posindustrialización, como en el Primer Mundo. Bien afirma Hugo Achugar en La balsa de la medusa: *"Estamos en la posmodernidad periférica que es propia y que entre nosotros supone, además, la coexistencia de otros tiempos o modos de producir, modernos y premodernos, siempre desde la periferia"*. De modo que el diseño de este escenario cultural se compadece con nuestro desarrollo literario, desigual y combinado.

9) Un tono de desesperanza planea sobre la "novísima" narrativa fantástica. La mayor parte de esta prosa parece conquistada por un tenue o firme desencanto. Al haber relaciones de franca incomunicación o apenas superficiales entre la mayoría de los personajes, queda poquísimo lugar para el amor o la esperanza, individual o colectiva.

En "Belzebuth" de Hugo Burel, una congregación de maniquíes en el depósito de una fábrica replica los defectos y desencuentros humanos. Sin embargo, la crueldad perversa de unos festejantes de carne y hueso se ensaña con una pareja de yeso indefensa. Al final, nada ni nadie logra salvarse.

*"Nadar se parece a la nada"* —escribe Ramiro Guzmán en "Había empezado a nadar".

*Rearmonicemos la Historia:*
*Erase una vez un camino sin retorno y Dios lo bautizó vida.*
*¿Qué solución dirá el asfalto? Atrás marchan, adelante marchamos, preñados por el desencanto.*

Tanto el protagonista masculino de "El documento" como la femenina de "El expediente" de Juvenal Botto persiguen infructuosamente esos objetos administrativos. En el desenlace del primero, el hombre: "Todavía intenta, con esfuerzo, centrar alguna ilusión en aquello, en el documento, el hiper emagricin... pero es inútil, no lo consigue".

Parece que el mundo se hubiera conflagrado contra el hombre y fuera imposible modificarlo en un sentido positivo. Cualquier intento de salida se convierte en un espejismo y la comprobación subsiguiente se halla en la base de este sentimiento generalizado. Frente a la utopía dominante hasta la generación del 60, esta decepción prioriza la estrategia del objeto sobre cualquier otro tipo de ilusión, tragicidad cara a Baudrillard.

10) Un tono paródico, irónico y eminentemente lúdico impregna muchas de las nuevas creaciones. Como compensando la tonalidad desencantada general, desde el humor más ácido al más "light", desde el simple chiste hasta el desenfado de toda una novela se abalanza sobre las formas literarias conocidas y no se detiene ante ninguna personalidad, por prestigiosa que reluzca.

Muchas fosilizaciones literarias y hábitos gramaticales son tomados para la chacota en La tortuga y otros cuentos de Leo Maslíah: el género de los adjetivos (en el cuento que da título a la serie aparecen "aire pura" y "brisa fresca y delicado"); los consejos gimnásticos de las revistas; la crítica literaria y musical; la fábula; las necrológicas; los comunicados ministeriales; el cuento policial; la descripción de un monasterio; los salmos; la biografía; el diálogo erótico, etc... Todo es parodiado implacable e impecablemente por este gran transgresor heterodoxo llamado Leo Maslíah. El apócrifo informe científico de "El carbón blanco" de Rafael Courtoisie o las falsas biografías de Las soledades del unicornio de Julián Segovia rezuman esta característica.

11) Conviven dos grandes tendencias dentro de esta narrativa. Aun dentro de la línea "de la ruptura" con el realismo, se imbrican dos grandes ramales bien diferenciados. Por un lado, se desenvuelve una narrativa con un mensaje por debajo o por detrás de lo narrado, un doble nivel connotativo cuyo simbolismo es pertinente desentrañar e interpretar para comprender cabalmente el texto. Así, los insectos que metaforizan a las fuerzas represivas en Indicios pánicos de Cristina Peri Rossi (aunque fuera del marco cronológico de este trabajo) ejemplifican adecuadamente esta tendencia. Elevar o llevar un suceso del plano histórico al parabólico constituye la médula de la sub-tendencia fantástica que abordamos (no de toda literatura, como consigna Cristina Peri en el prólogo a La guerra de los albatros). Los albatros de Ana Luisa Valdés, los "videntes ciegos" de Descubrimiento del cielo o *La piscina alfombrada* de Miguel Angel Campodónico y la vaca del cuento del mismo nombre de Juvenal Botto representan algo más allá de su significación habitual, metonimizan fuerzas sociales en conflicto o factores clave dentro de procesos más amplios. Siempre que hay uno o más mensajes de este tipo subyacentes al texto, trátese de una alegoría política, religiosa, moral o de otra índole, nos hallamos dentro de esta tendencia que podríamos llamar ideologizada, por vincularse necesariamente a una o más ideas, aino rectoras, por lo menos nunca insoslayables.

La otra tendencia, ya presente en Felisberto Hernández pero consolidada fundamentalmente a partir de la obra de Mario Levrero, desconfía de las alegorías extratextuales, no pretende exponer ningún tipo de mensaje de esa clase y sí conservar una actitud lúdica, distanciada de cualquier compromiso. "No confío en las ideas; son como una jaula" declara el autor de La ciudad en "Entrevista imaginaria con Mario Levrero".

Así, nunca aparecerá deliberadamente entrelíneas una alegoría del país, el exilio, la libertad, Dios, la maldad humana u otros símbolos similares en esta vertiente literaria. Se narra por el placer de narrar e imaginar en sí mismos, sin corsés ideológicos ni directivas previas. Podríamos calificar de desideologizado a este afluente de la narrativa fantástica, pese a la insuficiencia del término y con intenciones meramente identificatorias.

Nos consta que siempre se hallan ideas en un texto y que aun en autores aparentemente desideologizados como Leo Maslíah hay a veces connotaciones y sentidos políticos evidentes. Pero aun reconociendo lo competente de una interpretación de ese tipo, nunca habilita un enfoque único o excluyente de todos los demás.

Rafael Courtoisie, Luis Beauxis, Ana Solari, Enrique Ilera, Aldo Mazzucchelli, Andrea Blanqué, Silvia Larrañaga, Julio Varela, casi todo Maslíah y muchos más encaman este tipo de discurso, más cercano a "l'art pour l'art" que a la sustentación de ideas bajo pretextos narrativos. Por el otro lado, Ana Luisa Valdés, Teresa Vázquez, Alfredo Alzugarat, Ricardo Prieto (desenterrando un mundo infrahumano o permanentemente animalizado) y Juvenal Botto, por citar algunos casos, crean orbes eminentemente alegóricas, donde en general respiran valores, antivalores o ideas muy fuertes que subyacen a la anécdota misma.

Con excepciones y trasvasamientos continuos, las dos posturas resultan a veces indiscernibles. Lo que sí prácticamente se ha abandonado es la literatura como instrumento de lucha política, como arma orientadora o magisterial. Ninguno de estos autores "novísimos" reivindica esta función de la escritura como primordial, ni explícita ni implícitamente. Ya la generación del 60 había emprendido ese derrotero, que Kant postulaba para todo el arte: perseguir una finalidad en sí mismo o una finalidad sin fin.

12) Una constelación de nuevos temas aparece en nuestras letras. Además de los temas universales: lo divino, la muerte, el tiempo, etc., una serie de temas nuevos pasa a ocupar planos de importancia. Los cambios ocurridos en nuestra sociedad y en el mundo en la última década se refractan quiérase o no en la literatura. No en vano pasamos por un gobierno de facto y la guerra fría ha llegado a su fin, por citar dos hechos cruciales. Si hace poco la poesía era un arma cargada de futuro, hoy la narrativa es una cámara Kodak atenta a las mínimas alteraciones del globo y del espíritu.

En un somero punteo de nuevos temas, hallamos (acompañados de títulos de relatos donde prevalecen nítidamente): la preocupación ecológica ("Turismo interno" de Luis Beauxis), la droga ("El carbón blanco" de Rafael Courtoisie), la cultura del rocanrol ("El rock de la mujer perdida" de Hugo Burel), la violencia indiscriminada e institucionalizada ("Línea de fuga" de Juan Fernández), la delincuencia común ("El oreja" de Rafael Courtoisie), la propaganda y la influencia de los medios de comunicación ("Bull shit" de Raúl Benzo), la diversificación, la agresividad individualista y el desenfado en el sexo (todo *El lado oscuro de la pelvis* de Leo Maslíah), una posible hecatombe mundial ("El primero" de Héctor Alvarez); la incomunicación y desvalorización creciente del individuo ("La puerta que nadie abre" de Ricardo Prieto), la "deshumanización" de la muerte (La máquina peral de Raúl Benzo), el aplastamiento de las personas bajo sistemas burocráticos y represivos ("El documento" de Juvenal Botto), el parricidio al 60 y otras generaciones, no sólo literarias ("Los partos de la soledad" de Adolfo Guidali), las ocupaciones indeseables del cuerpo humano y los virus ("Te hablaré del verano" de Julio Varela), las crueldades más abyectas ("Michelangelo in memoriam" de Ana Solari), junto a una fascinación escatológica ... ("El deseo sobre el trono" de Ricardo Prieto y muchos cuentos de Ilera) y la refundación de la

Ciudad (¿Montevideo?) como espacio de hostilidad o devastación ("Fiebre de sábado en la noche" de Vera Chizzola) [9].

En la generación del 60, pongamos por caso, varios de estos temas no aparecían o no recibían el tratamiento sobresaliente y enfático que alienta a los nuevos narradores, implicados en una situación histórica diferente, pero también gestores de nuevas inquietudes.

13) La narrativa se vincula a otras modalidades y canales expresivos. Formas nunca desarrolladas con amplitud hasta ahora enriquecen la expresión literaria. Desde la palabra encarnada en lo corporal a través de la "performance" (Héctor Bardanca, Víctor Guichón, Jorge Echenique Febrero, Gustavo Fernández, etc.) hasta el arte por correo, la ilustración de relatos (Inés Olmedo para "y no fueron felices" de Andrea Blanqué, por ejemplo) y las lecturas en público ("Arte de Marte" en el Cabildo y diversos ciclos en pubs y lugares nocturnos), abundan los experimentos de conjugación y apareamiento de diferentes formas de comunicación mediante canales inusuales.

14) Predomina la "opera aperta". Sobre el texto "cerrado" para el cual una sola hipótesis interpretativa resulta correcta mientras se invalidan las demás (algo muy visible en el relato policial clásico, donde el enigma es resuelto por una única puerta), la nueva narrativa patrocina diversas hipótesis equipolentes. El abanico de hipótesis e interpretaciones posibles se multiplica y legitima estructuralmente, lo que brinda al texto, los cotextos y el contexto una mayor interrelación dinámica. No se desambiguan muchas expresiones (lo que parece evidente en Suleika Ibáñez, Silvia Larrañaga o Carlos Liscano, por barajar tres ejemplos) y el lector disfruta de una ardua libertad. Ardua, pues nada se le entrega en bandeja y libre, porque hay muchas bandejas, recipientes y contenidos posibles.

15) Hay un desapego notorio por lo local. Tanto el realismo rural como el urbano de la generación crítica ubicaban sus relatos en Uruguay, en fechas más o menos cercanas pero con un localismo no desmentido. En la antípoda, los nuevos narradores prefieren la universalidad y la imprecisión histórica y geográfica, cuando no el alejamiento más rotundo de nuestro país y nuestro continente (algunos, de hecho, viven en otras naciones, como Carlos Liscano y Ana Luisa Valdés —Suecia— y Silvia Larrañaga —Francia—).

Los autores se siguen atrincherando en la ciudad pero hay verdaderos casos de ahistoricismo literario o de muy difícil localización. Si dividiéramos en dos grandes vertientes el compromiso diario del escritor, como hizo el crítico Angel Rama, "la que viene de lo social y la que viene de la metafísica", deberíamos incluir en la segunda a la gran mayoría de estos narradores. La casi inexistente topografía de Suleika Ibáñez; los mitologemas de Ricardo Prieto y Andrea Blanqué; la ausencia de fronteras rígidas de la mansión tiránica de Carlos Liscano y la falta casi absoluta de "uruguayez" de las selecciones de cuentos ya señaladas forma parte de un disgusto por nuestra historia inmediata que sólo puede encontrar símiles si nos remontamos a la Generación del 98 española o al modernismo americano.

Por supuesto, en esta sintomatología general nos hemos referido a factores prevalecientes y no exclusivos, diseñados para el reconocimiento y la profundización inquisitiva más que en aras del establecimiento crítico definitivo o una improcedente coagulación.

## NOTAS

1. Cosse, Rómulo; *Fisión literaria - Narrativa y proceso social*. Montevideo, Monte Sexto, 1989.
2. Según Fernando Andacht en Signos reales del Uruguay imaginario (Ediciones Trilce, Montevideo, 1992) el modelo mítico batllista se encuentra en la base del imaginario social uruguayo contemporáneo. José Batlle y Ordóñez representaría el Gran Mumi, o Gran Jefe de Tribu en la cultura uruguaya. Entre los polinesios, el mumi es quien convence a los otros miembros de la tribu a preparar un gran banquete. Una vez realizado, debe empezar a confeccionar el próximo para reasegurar su mandato. De esa manera aparece Batlle y Ordóñez entre nosotros: su estado paternalista, benefactor y conciliador marca nuestra cultura política y social hasta niveles casi ininteligibles, aun para la propia izquierda.
3. Por ciencia ficción "blanda" se considera la que es poco rigurosa o minuciosa en los datos científicos manejados, como la de Ray Bradbury. La ciencia ficción dura se caracteriza por lo contrario (los autores nombrados después del "mago de Illinois")
4. Por fantasy, Rosemary Jackson entiende: "un relato basado en y controlado por una franca violación de lo que generalmente se acepta como posibilidad: es el resultado narrativo de transformar la condición contraria a la realidad en una "realidad" en sí misma (Irwin)...", definición muy aproximada a la descripción operativa que manejamos en este trabajo.
5. Para Barthes, en el caso de "relevo", el mensaje lingüístico está supeditado al complemento entre palabra e imagen, tal como aparecen en el comic y en la viñeta con texto.
6. Sobre esta nueva imagen de la ciudad, véase el "Prólogo" de Carolina Blixen a *Extraños y extranjeros*, Montevideo, Arca, 1991.

## FICHAS BIBLIOGRAFICAS
**(por orden alfabético)**

*LUIS BEAUXIS* (1960): Como casi todos los autores que siguen, publicó en revistas y semanarios hasta llegar al libro en 1992 con *Ficciones en su tinta*. Ganó varios premios y menciones.

*DANIEL BETANCOURT* (1946): No los cuentos de *Todas las muchachas del mundo*, editado en 1986 sino *Como al diablo le gusta* (1987) constituye un claro muestrario de episodios fantásticos, sobrenaturales o de un realismo lacerante, a veces mágico, relatados con giros abrasilerados y neologismos de gran justeza.

*RAUL BENZO* (1967): Participante de la selección *Más vale nunca que tarde* con tres cuentos, alcanza el libro propio con una docena de relatos titulados *El umbral de Edaf* en 1990. En el prólogo, Elbio Rodríguez se confiesa *"perplejo admirador de su producción"*. Señala además: *"Hay un derrumbe en ciernes, un resquebrajamiento que se palpa y que afecta a las leyes tanto físicas como sociales. Las coordenadas del mundo dejan de ser las cartesianas; el propio Newton se ve desmentido..."*.

*ROY BEROCAY* (1955): Autor de varios libros infantiles premiados y de gran aceptación por parte del público, protagonizados casi exclusivamente por el sapo Ruperto, en *La noche del dragón* (1990) puso notoriamente su fantasía al servicio de un mensaje encubierto.

*ANDREA BLANQUE* (1960): Premiada en el concurso literario de Casa de España en 1977, publicó un libro de leyendas, *Y no fueron felices*, en 1990. También ganó el primer premio de narrativa de la Feria del Libro 1992 con un libro adscribible al sub-género que abordamos.

*JUVENAL BOTTO* (1917-1987): Sus cuentos "de médicos" aparecen en cuatro volúmenes: *El sillón del poder* (1985), *El cuerpo del señor Olmedo* (1986), *Toro mata* (sin fecha) y *Una forma del miedo* (1986). Una selección de esos cuentos (junto a Margarita Curbelo) Cuentos desmixtificantes, aparece en 1987. Según Fernando Aínsa, su temática, verdaderamente original en la narrativa uruguaya, aparece *"sesgada por lo irreal y lo fantástico"*.

*HUGO BUREL* (1951): Ganador de varios concursos, la narrativa que nos ocupa aparece claramente en sus selecciones de cuentos *Esperando a la pianista y otros cuentos* (1983) y en *El vendedor de sueños* (1986) aunque *Matías no baja* (1986) y *Tampoco la pena dura* (1989) constituyen, desde otro punto de vista, novelas muy atendibles.

*PABLO CASACUBERTA* (1969): Muy joven autor al momento de publicar, demuestra empero una madurez significativa en su libro de cuentos *Ahora le toca al elefante*, distribuido al público en abril de 1990.

*RAFAEL COURTOISIE* (1958): Después de varios libros de poesía, su obra *Cambio de estado* (1990) marca justamente un cambio de rumbo, al barajar mitologemas, cuentos breves, fableaux y epigramas. Ese mismo año, la efímera editorial El lobo caótico publicaba *El mar interior*, selección definidamente cuentística y fantástica (reeditada en 1993 por Banda Oriental con el agregado de un cuento más). En 1991 publicó *El mar rojo*. Courtoisie ganó un premio en el concurso organizado por Acali-El Día en 1980 por una novela y una mención en un

certamen internacional organizado por la editorial bonaerense Abril por su cuento "La estación de las lluvias". Según Pablo Rocca, en su literatura *"se produce la aleación, la sinergia de los discursos (narrativo, crítico, humorístico, irónico) pero la poesía siempre domina, siempre termina imponiéndose"*, imposición algo discutible.

*ELVIO GANDOLFO* (1947): Aunque nacido en Rosario, Argentina, su larga permanencia en nuestro país justifica su inclusión en este trabajo. *Caminando alrededor y otros relatos* (1986), *Sin creer en nada* (recopilación de cuentos anteriores editada por Puntosur) y *Rete carótida* (1990) representan jalones de difícil clasificación pero jamás naturalistas o realistas en sentido estricto.

*RAMIRO GUZMAN ZULUAGA* (1973): Publicó *La leyenda de los Eoeses* (1988), *Tratado sobre la mortalidad del cangrejo* (1990) y un verdadero rara avis: *Siempre al borde* (1992). Tantas apariciones en libro en tan pocos años han llevado a señalar a Alvaro Buela que nos enfrentamos a un *"alien melancólico y salvaje... ardiendo en la calle... demasiado joven para morir y para el rock and roll"*, música esta última que Guzmán reconoce más poderosa que las influencias literarias recibidas.

*SULEIKA IBAÑEZ* (1930): Aunque incursiona en varios campos artísticos y literarios, su obra narrativa incluye *Retratos de bellos y de bestias* (1990) y la novela *El jardín de las delicias* (1991). Ha recibido numerosos premios a nivel nacional, entre ellos el apreciado municipal montevideano. *"El erotismo como totalidad lleva humanidad en sí mismo"*, reza un epígrafe de Yukio Mishima en *El jardín de las delicias*, pautando la temática central de la autora.

*ENRIQUE ILERA* (1935): Produjo *"un libro extraño y deliberadamente repulsivo"*, según Carolina Blixen, titulado *Desdoblamientos y traslaciones* (1989). La fantasía y la rareza de estos cuentos no cesa un instante.

*JUAN INTROINI* (1948): Un único libro de cuentos de gran nivel compone su producción narrativa, inclaudicablemente fantástica: *El intruso* (1989).

*SILVIA LARRAÑAGA (1954)*: Publicó *La fusión de las siluetas* en 1988. En 1986 recibió un primer premio de narrativa en Albacete, España, por su cuento "Bifurcación".

*AMILCAR LEIS-MARQUEZ* (1956): Ganador de varios premios, entre ellos el del concurso Juan Rulfo correspondiente a 1983 con la novela *Las ventanas del silencio*. Aunque notoriamente realista, el volumen de relatos *No obstante la noche* (1987) incluye uno, "El otro otoño", bastante más extenso que el resto, donde la incertidumbre sobre la audición de tamboriles nocturnos por parte de los personajes lo hace ingresar plenamente a una fantasía muy vinculada a la resistencia contra la dictadura y a una de sus prohibiciones más absurdas.

*CARLOS LISCANO* (1949): En prosa había publicado *El método y otros juguetes carcelarios* (1987) y *Memorias de la guerra reciente* (1986) pero sus libros más cercanos al sub-género enfocado son indudablemente el premiado a nivel municipal *Agua estancada y otros cuentos* (1990) y la novela *La mansión del tirano* (1992).

*FERNANDO LOUSTANAU* (1954): Creó *14*, una novela muy elaborada a nivel de lenguaje, salpicada de juegos de palabras y extranjerismos. Luego acentuó la

ruptura y búsqueda a nivel lingüístico a través de *Pot pot* (1989) subversiva también de las hipocresías uruguayas.

*LEO MASLIAH* (1954): Uno de los más prolíficos y heterodoxos creadores uruguayos, conocido también por sus fonogramas y recitales musicales tanto en nuestro país como en el extranjero, su labor narrativa comprende: *Historia transversal de Floreal Menéndez* (1985), *El show de José Fin* (1987), *Teléfonos públicos* (1987), *El lado oscuro de la pelvis* (1989), *La tortuga y otros cuentos* (1989), *Tarjeta roja* (1991), *Zanahorias* (1991), *El animal que todos llevamos dentro* (1992) y *La mujer loba ataca de nuevo* (1992).

*JORGE PALMA* (1961): Obtuvo en 1987 una mención en un concurso de cuento breve organizado por El Día por "La luna en el baldío". En 1990 publica *Paraísos artificiales*. Según la opinión de Omar Prego: *"Palma se mueve en un vasto registro: algunos de sus cuentos son realistas, otros fantásticos. Otros aun, alegóricos. Sus personajes son seres atormentados, marginales, locos, artistas o criminales. Muchos padecen deformaciones físicas, son jorobados, enanos, rengos... Nada de todo eso es gratuito..."*.

*FELIPE POLLERI* (1953): Autor de *El payaso y sus juegos* (cuentos que vieron la luz en 1982) y la de *Carnaval*, novela publicada originalmente por la editorial Signos en 1990 y reeditada en marzo de 1992 por Banda Oriental. Su atmósfera de extrañeza y hasta su crudo realismo desembocarán en *Colores* (editada en la colección "de última" de Arca en 1991) con más elementos fantásticos que la primera. Mario Levrero ha visto en él una de las voces más auténticas de los nuevos narradores.

*RICARDO PRIETO* (1943): Galardonado varias veces y más conocido como dramaturgo, publicó empero tres libros de cuentos: *El odioso animal de la dicha* (1982), *Desmesura de los zoológicos* (1987) y *La puerta que nadie abre* (1991). Ha observado Beatriz Bayce: *"Podemos con comodidad colocar los cuentos de Prieto en esta categoría que el propio Todorov califica de 'amplia e imprecisa' con lo cual nos obliga a muchas aclaraciones complementarias... Los cuentos de Prieto nos ponen ante este desafío: debemos tratar de comprender textos que inevitablemente van a sorprendernos"*.

*ALBERTO ROCA* (1931): Docente en literatura, historia de la cultura y filosofía, publicó *Noche y miedo - (cuentos salvajes)* por la Editorial Hispania de La Paz, Bolivia, en 1986, serie de relatos "en torno a la deshumanización de la vida".

*ELBIO RODRIGUEZ BARILARI* (1953): En *Posibles versiones* (1985) llaman la atención la versatilidad temática, los juegos temporales, espaciales y las influencias literarias que palpitan tras los cuentos. Constituyó una de las tres primeras menciones del concurso de narrativa "Lectores de Banda Oriental". El cuento *Posible versión de Cordes*, por su parte, ya había recibido el primer premio del Concurso Latinoamericano de Cuento de Puebla en 1981. En aquel volumen, lo fantástico aparecía con más frecuencia que en la selección *Fuera de la nada* (1988) pero sin la omnipresencia de su último libro de relatos, *Alarmas y excursiones* (1990) donde según Helena Corbellini, la fuerza de atracción *"está dada por la condición fantástica de sus ficciones. Los virtuales narradores ejercen una y otra vez esa capacidad de moverse imaginariamente en la realidad, construyendo otros*

*tiempos, otros espacios, otras situaciones diferentes a las de la recepción ordinaria"*. Elbio Rodríguez ha obtenido segundos y terceros premios municipales.

*LEONARDO ROSSIELLO:* Su libro *Solos en la fuente y otros cuentos* (1990) abarca un amplio registro de fantasía, extrañeza y realismo. Dos cuentos: "Corriendo olas" y "Maravillosa ocupación", son dedicados In memoria de H.Q. y J.C., en claras alusiones a Horacio Quiroga y Julio Cortázar, dos magistrales cultores de la vertiente fantástica.

*JULIAN SEGOVIA* (1951): Publicó *Las soledades del unicornio* (1990) y *Cien gramos de murga y andar desnuda* (1992), proteicas selecciones de cuentos. Recibió una mención especial en el concurso "100 aniversario de El Día".

*ANA SOLARI* (1957): En el prólogo a su único libro publicado hasta el momento —*Cuentos de diez minutos* (1992)— Hugo Achugar incluye a su obra en el hiperrealismo. Aunque podría insertarse con igual validez en el realismo extraño, su prosa dista notoriamente del realismo tradicional.

*ANA LUISA VALDES* (1953): Comenzó su carrera literaria en Estocolmo, publicando *La guerra de los albatros* en 1983 (2ª edición 1986) y continuó con *El intruso*, editado por Banda Oriental en enero de 1990. Sobre esta autora, ha escrito Cristina Peri Rossi: *"Lo que cuenta en los relatos de Ana Luisa Valdés, mucho más que la historia en sí, es lo que ellos nos dicen acerca de la hipótesis del mundo; la historia suele ser el pretexto para acercarnos a una percepción del ser estrictamente contemporánea"*.

*JULIO VARELA* (1951): Obtuvo el primer premio del concurso de narrativa de Tupac Amarú Ediciones de 1990 con *Las costumbres de Anita*, libro de fantasía recién publicado en 1991.

*TERESA VAZQUEZ* (1937): Publicó *El ombú y los pájaros pintados* (1985) y *El cuadrado transparente y otros cuentos* (1989). Tanto el relato que da título a este último libro, como "La muchacha del octavo" y "El Comandante General" presentan claros elementos fantásticos. En general, la prosa de la autora *"lleva en sí un definido propósito denunciatorio"*, como revela acertadamente Sylvia Lago.

*GABRIEL VIEIRA* (1956): Un relato muy particular y difícilmente encuadrable constituye su única entrega prosística: *Lautréamont S.A.*, de 1992.

A estos autores, con libros individuales en su haber, deben agregarse los que participaron de las selecciones de relatos de *Más vale nunca que tarde* (1990), *Diez de los noventa* (1991) y *Extraños y extranjeros* (1991). Algunos seleccionados aparecen en estas fichas: Beauxis, Larrañaga, Blanqué, Varela, Solari, Introini, Courtoisie, Prieto y Banzo. Los otros seleccionados son: Adolfo Guidali, Claudio Pastrana, Marcelo Rolandi, Juan de Marsilio, Héctor Alvarez, Pilar Pombo, Darwin Antonio Gómez, Aureliano Folle, Jorge Kinley, Raquel Blatt, Esteban Rizzi, Diego Rodríguez, Alfredo Alzugarat, Juan Enrique Fernández, Richard Garín (fallecido), Fabián Tellechea, Rossana Carrete, Vera Chizzola, Mauricio Bergstein, Aldo Mazzucchelli, Guillermo Uría y quien esto escribe.

Todos exhiben un diáfano amimetismo literario.

# LEO MASLIAH
# O LA INSURRECCION
# POR EL HUMOR

*Ana Inés Larre Borges. Profesora y crítica de literatura. Ha publicado trabajos sobre narrativa uruguaya en revistas especializadas y ejerce el periodismo cultural. Dirige desde 1990 las páginas culturales del semanario Brecha. Integra el Departamento de Investigación y Archivos Literarios de la Biblioteca Nacional.*

# LEO MASLIAH
# O LA INSURRECCION POR EL HUMOR

ANA INES LARRE BORGES

La obra creada por Leo Maslíah (Montevideo, 1954) surge, desde el variado espectro de sus lenguajes artísticos —música, canciones, narrativa, drama, humor— como una de las más originales expresiones de la cultura uruguaya. Esa originalidad radical que define su producción —múltiple y extensa— se proyecta como emergente de una sensibilidad nueva de la que Leo es, a la vez, un precoz síntoma y un propulsor.

Una originalidad que, por lo mismo, resulta pasible de ser contextualizada, pero que señala, con evidencia, un caso de ruptura con los cánones de la cultura nacional.

Indagar sobre esa originalidad es el motivo de este trabajo que parte de la primaria intuición de que en el centro de este discurso "extraño" a la axiología y a las maneras de una tradición cultural se advierte un impulso básico que podríamos denominar de la subversión. Subversión como actitud ética e ideológica y, subversión como técnica y determinante en la configuración de un discurso que se rebela —primaria y necesariamente— contra el discurso mismo.

21 fonogramas y 13 libros editados a la fecha, sin contar piezas dramáticas, colaboraciones dispersas en revistas, múltiples espectáculos y, aun, incursiones en video, en quince años de trabajo creativo, muestran las dimensiones insólitas que ha alcanzado la obra de Maslíah. Esa feliz —e indiscriminada— prodigalidad creativa dificulta, en parte, el asedio global de su obra. Este trabajo, sin embargo, ha optado por afrontar esas dificultades, para referirse a la totalidad de su creación en la estimación de, por un lado, la unidad esencial de un discurso que adopta distintas modalidades permaneciendo el mismo, y por otro, en la creencia de que el interés de Maslíah está, fundamentalmente, en el fenómeno que su obra representa; en la "operación Maslíah" antes que en la acabada concreción de un libro en particular.

## UN EXTRAÑO EN LA CASA

El ingreso de Leo Maslíah a la literatura uruguaya marca la irrupción de una novedad que se nos aparece como radical. El efecto de originalidad puede explicarse en parte por su carácter de extranjero al mundo literario tradicional. Su lugar es excéntrico al panorama de las letras e indica su origen y formación, previa a la escritura, dentro del movimiento de la música popular uruguaya de los años 70.

El canto popular uruguayo de las décadas del 70 y 80, aunque nació huérfano en el contexto del silencio impuesto por la dictadura militar, fue de algún modo heredero de la canción protesta fuertemente politizada que tuvo su auge en el

Uruguay, como en el resto del Cono Sur, en el período previo al golpe de Estado. Exiliados, perseguidos y silenciados, los artistas e intérpretes de la canción política que en el país invocan los nombres de Viglietti, Zitarrosa, Los Olimareños, Numa Moraes, El Sabalero, y muchos más, dejaron un vacío que antes de su retorno fue suplantado en su función de vínculo aglutinante de la sociedad, en su carácter contestatario y contracultural por una nueva generación de cantantes que "surge, resiste y rescata sus orígenes a pesar de la total falta de libertad de expresión" (1).

Todos los juicios parecen coincidir en ese carácter de resistencia que adoptó el nuevo canto (2). Una resistencia que se manifestó privilegiadamente en el ritual representativo de espectáculos capaces de convocar a miles de personas y en la capacidad de crear uno de los primeros y raros espacios públicos de expresión contestataria y opositora.

Es en este entorno donde se ubica la inserción generacional de Maslíah. La experiencia compartida de un momento histórico, el sentimiento de pertenencia, la definición por oposición y por complicidad, que definen la aparición de una generación fueron vividos por Leo Maslíah entre los artistas del Canto Popular de los 70 y 80. Sus años de iniciación corresponden a su formación, por ejemplo, con Coriún Aharonián, que fue compartida por muchos de los nuevos músicos, a su amistad con algunos de los artistas, a la creación compartida que delatan muchas de sus grabaciones, a su participación en espectáculos comunes y, como marca decisiva, al padecimiento de la censura que fue la omnipresente condición que arbitró toda manifestación musical en esos años.

En una ponencia para el coloquio "Represión, exilio y democracia en la cultura uruguaya" realizado en la Universidad de Maryland, inmediatamente a la salida democrática, en 1985, Maslíah abordó el tema de la censura a la canción popular en el Uruguay, y dio testimonio de los avatares de su generación frente a la represión.

El estilo de su denuncia, fiel al que manifiesta su obra creativa, concilia el absurdo de su expresión con la absurda manera de la censura misma, con su sistemática y, probablemente deliberada, incoherencia:

> *No es imposible que, del mismo modo como en la cárcel de Libertad los tipos intentaban destruir psicológicamente a los presos políticos con métodos como crear y alimentar ciertas expectativas vitales para en seguida frustrarlas, jugaran también a eso con los músicos y el público: "Te dejo cantar. No, no te dejo. Sí te dejaré. No mejor no te dejo. Este recital está autorizado. Este otro no. Este sí. Este puede que sí pero dejame pensar y te aviso cinco minutos antes de que empiece"* (3).

Esta experiencia en el Canto Popular marcará una primera diferencia en su advenimiento a la literatura uruguaya como un intruso que trae consigo un bagaje de formación y vivencias disímiles a las de los escritores que serían cronológicamente sus cogeneracionales.

Si su primera presentación en público como cantautor data de setiembre de 1978 en la sala Cinemateca de Pocitos y su primera grabación *Cansiones barias* es de 1980, el libro que marca su ingreso a la literatura propiamente dicha, *Historia*

*transversal de Floreal Menéndez* se edita varios años después, en 1985. Esa novela fue en realidad su tercera publicación, pero las que la precedieron, *Hospital especial*, de 1983, una reunión de textos y canciones, y *Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada música popular*, de 1984, parecen más bien derivaciones de sus actividades musicales y compositivas. Es verdad que en la modelización del mundo que el conjunto de su obra propone, en la perspectiva adoptada y en la estrategia estética no existen diferencias sustanciales que dividan su producción como autor e intérprete de canciones y su posterior discurso narrativo, y que tal división de aguas, además de cierto anacronismo que reduzca la literatura al libro impreso, resultaría para su caso especialmente arbitraria. Sin embargo, la distinción resulta conveniente para explicar el efecto de choque, de irrupción de lo nuevo, que el discurso de Maslíah ha producido en el panorama narrativo uruguayo. Luego veremos que esta explicación es, a su vez, parcial. Adelantemos que, tal vez no sea índice de su novedad el bagaje que a través de su formación o contacto con el Canto Popular pudo transmitir a la literatura, pero sí la mayor libertad y desprejuicio que su situación de excéntrico a la literatura le permitió proponer.

Lo que parece indudable es la percepción de su advenimiento como el de un agente extraño y de una sensibilidad distinta que se proyectó en el horizonte de expectativa como desconcertante. Entre el entusiasmo y el rechazo la propuesta de Maslíah contenía una dosis de amenaza.

> *Creo que Leo está tratando de reventar la literatura y que eso es sano, que forma parte de un proceso renovador; pero después pienso que esa aceptación mía no es tan natural y espontánea, que me duele que reviente la literatura y que estoy demasiado viejo para sentirlo de otra manera* (4).

Son palabras de Mario Levrero, escritor venerado por Maslíah y tal vez el único que su actitud parricida con la literatura uruguaya ha salvado. La melancólica apreciación de Levrero es certeramente lúcida; descubre la originalidad y renovación en esa destrucción que será el centro de la estrategia masliahna. Ese "reventar la literatura" bien puede ser una hipótesis justa para comprender la literatura nueva que termina por crear.

Si anotamos su condición excéntrica a la tradición literaria como un dato relevante para su carácter ruptural, surge, sin embargo, inmediatamente, la evidencia de que también su creación en el campo de la música aparece como divergente de las diversas modulaciones que adoptó el Canto Popular uruguayo. Leo Maslíah fue, también, un raro en el panorama del movimiento, con el que no comparte muchos de los rasgos homogeneizadores o que dieron cierta coherencia a la música popular del período. Si el Canto Popular estuvo representado más paradigmáticamente por la tendencia urbana y la recreación de músicas tradicionales en diversas vetas, desde el candombe (Jaime Roos), el tango (Bonaldi), el folklore (Larbanois-Carrero), los ritmos latinoamericanos (Los que iban cantando), la balada a lo Dylan (Darnauchans), etc., el cariz humorístico, el uso del absurdo y la ironía, el acento fuertemente intelectual, el antisentimentalismo radical ajeno a la melancolía tristona y a la

nostalgia, que cultivó Maslíah, marcan una distancia mayor que la de la natural diversidad estética que existe en el fenómeno del canto popular.

Postular la originalidad radical de un creador no puede significar la negación de una tradición o genealogía de afinidades y resistencias. Las musas son la tradición literaria exageró deliberadamente Ricardo Piglia [5]. Toda obra mantiene con la tradición y con el contexto histórico y cultural un diálogo de aceptación y rechazo que la palabra intertextualidad ha intentado definir. Si la detectivesca búsqueda de influencias, no parece un acceso eficaz para definir una originalidad artística, tampoco lo es la ingenuidad de una postulación por generación espontánea. La originalidad de Maslíah no elude referencias culturales, posibles genealogías, lecturas y nutrientes diversos, aunque su hipotética suma no logre asirla cabalmente.

No interesa agotar los rastros de ese bagaje que el escritor usa en su operación renovadora, conociendo la inutilidad del esfuerzo. Tal vez sí anotar una lista heteróclita que el propio Maslíah dijo alguna vez como muestra de una diversidad de vivencias que confluyen en el acto creativo aunque no alcancen a explicarlo.

Interrogado sobre los "mojones en su vida" Leo Maslíah responde:

> *Leer por primera vez una revista de Superman, enterarme de que mi tío no creía en Dios, presenciar una representación de La cantante calva de Ionesco, leer los cuentos satíricos de Poe, estudiar (música) con Coriún Aharonián, tener una hija, conocer a Mario Levrero* [6].

Sin antecedente aparente en la tradición cultural nacional, pero portador de algunas fuentes inequívocas de las que sus palabras son muestra y a las que otros nombres como el de Brassens o, aún no conscientes —Felisberto Hernández—, o escuelas —la nouvelle vague—, expresiones de otros géneros —el comic—, podrían agregarse, Maslíah constituye un caso particular que, como señaló Ingeborg Bachman para Thomas Bernhard, fue: lo nuevo.

## LA SUBVERSION COMO SISTEMA

Toda la obra de Leo Maslíah tiene el gesto moderno de asombrar o irritar. Ese gesto, que en su caso va indisolublemente unido al humor, aunque no se agote en él, puede verificarse ya en la deliberada selección de títulos para sus fonogramas y sus libros. Desde la alterada ortografía de su primera grabación: *Cansiones barias*, hasta sus últimos dos libros de cuentos: *La mujer loba ataca de nuevo* y *El animal que todos llevamos dentro* y otros como *Pastor de cabras perfectas*, su único libro de poemas editado, o el inefable *Leo Maslíah en español*, los títulos indican el ingreso a un universo alterado en el que no se admitirán, desde el vamos, los valores sociales o culturales acordados.

Lo que los títulos anuncian se verá verificado a lo largo de toda su obra en una actitud que puede ser comprendida como un verdadero programa ético y estético consistente en un desafío permanente a lo convencional. Los rasgos de absurdidad atribuidos a esta visión del mundo llevan en su expresión el sello de la provocación.

El gesto es siempre iconoclasta aunque no previsible. El asedio, directo o parodiado apunta hacia toda uniformización de valores y actitudes y es puesto en escena bajo el lente del humor.

La radicalidad de la crítica masliahna no es ajena al estado de incertidumbre de la cultura contemporánea, a la pérdida de certezas, al derrumbe de valores. "Todo es desmentido, nada es verdad ni deja de serlo", anota en la contratapa de su segunda novela. En el contexto histórico nacional refleja una sensibilidad distinta que emerge después del trauma de la dictadura y se instaura en el conflictivo contexto del retorno democrático. Maslíah aparece como precursor de una sensibilidad nueva que se rebela primero contra el autoritarismo y luego contra la llamada cultura de la restauración [7], y de la nostalgia. Es probable que la popularidad de Maslíah y su ascendiente sobre las generaciones más jóvenes no sea ajena a la precocidad con que interpretó este sentir en el ambiente de la cultura uruguaya.

El despiadado humor, la ironía feroz, la irreverencia y la desacralización, serán expresión de una disconformidad que se niega a toda blandura, a toda mitología, y, fundamentalmente, a toda nostalgia y sentimentalismo.

El programa ético de esa subversión de valores no reside, por su misma razón de ser, en ningún sistema previsto que remita a una ideología o creencia previa. Esto no significa que no sea posible deslindar contenidos ideológicos de su obra creativa. En muchos casos esos contenidos son manifiestos ya que en gran parte de su creación la realidad puntual aparece como musa directa y palpable. Temas tan concretos como la contaminación (*Agua podrida*), la alienación por el trabajo (*Fábrica de no sé qué, Fábrica*), los mitos enajenantes (Superman), o represivos (Maestra), están en sus primeras canciones y textos, y se continuarán, aunque de manera menos explícita, en la evolución de su obra. Así es posible leer una gozosa diatriba a la pasión de poseer en *Red*, una alusión a la represión e hipocresía del comportamiento sexual en *El país del no me toques* y una metáfora de la dependencia en *Giros*, todos relatos del libro *La tortuga* (1990).

Un buen ejemplo aparece en *El show de José Fin*, una novela que fue publicada en el contexto del retorno a la democracia, de la lucha contra la "ley de impunidad" y en medio de una avalancha editorial que tematizaba la historia antes amordazada de la década dictatorial. En ésa, su segunda novela, Maslíah escribe sobre la tortura en clave humorística. Una elección imprevista, pero más eficaz tal vez, de acuerdo a parámetros de una sensibilidad diferente que ampara otras reglas y otras formas de expresar la realidad.

Recursos como el humor, la parodia y la frecuentación del absurdo no sólo son un sello que identifica una profunda visión del mundo y de la condición humana, sino, también, una manera de compartir con su época un compromiso ético y social. Un compromiso que elude y rechaza, sin embargo, las tradicionales formas de compromiso y de denuncia. Una actitud que abomina cualquier paternalismo, cualquier mitificación de la pobreza o de las víctimas. Existe en Leo Maslíah un concomitante rechazo a los valores burgueses y a la tradición envejecida que denuncia esos valores. Un texto suyo puede explicitar mejor esta nueva sensibilidad que Maslíah supo anticipar:

***NAVAJO***

*Yo ser indio navajo. Yo vivir lugar tranquilo hasta que hombre blanco venir. Todo comenzar así: navajo conjugar siempre verbos en infinitivo y así vivir en paz, sin presente ni futuro, sin Kant. Pero hombre blanco llegar y hablar mismo idioma que nosotros, castellano, pero hombre blanco empezar a conjugar verbos en modo indicativo y subjuntivo, y también implantar modo imperativo y ordenar nosotros retirar a reservaciones. En otros lugares hombre blanco hacer indio trabajar para él. Y pagar con caries dental. Y indio empezar a necesitar escarbadientes. Y hombre blanco decir que astilla de árbol no servir por no ser esterilizada. Y nosotros comprar escarbadientes a hombre blanco. Y pagar con oro y plata. Oro y plata ser nuestra caca, pero hombre blanco no saber y acuñar monedas con material, y pasar monedas de mano en mano. Y cuando casarse hombre blanco poner en dedo de novia y en suyo propio sendo anillo fecal. Esto acontecer en lo que hombre blanco llama sur. Nosotros no hablar de sur porque pensar que extremos ser intercambiables, ya que como decir cacique Oreja Cortada el mundo ser un pañuelo. (...) Dios de hombre blanco crearlo a él desde fuera del mundo (ya que haber creado también mundo), y entonces para poder verlo a su imagen y semejanza haberlo creado con corazón a la izquierda, pero él tenerlo a la derecha. Además corazón de hombre blanco latir, pero corazón de dios de hombre blanco estar atrofiado, ya que él no necesitarlo para vivir. También pulmones de dios estar chiquitos y arrugados, ya que él no necesitar respirar. Dios de hombre blanco ser flaco y tener apariencia raquítica. Dios de hombre blanco crear niños de nordeste brasileño a su imagen y semejanza de como él verse en espejo. Pero yo divagar mucho. Yo empezar hablando de caries dental y terminar hablando de nordeste brasileño. Además yo acabar de emplear gerundio. Eso ser porque yo estar aculturado. (...) Hombre blanco siempre necesitar aditivos para todo: necesitar collar para cuello, necesitar condimento para comida, necesitar edulcorante para café, necesitar impermeabilizante para techo, necesitar timbres postales para cartas, necesitar queso rallado para pastas, necesitar herradura para caballo, necesitar plumas para cabeza de indio. Cuando encontrar indio sin cabeza hombre blanco quedar desorientado porque no saber dónde poner plumas.* (De *El animal que todos llevamos dentro*).

## UNA ESTRATEGIA DE LA DEMOLICION

El cuestionamiento desde los cimientos a toda certeza, el desafío violento a los valores convencionales, el desconocimiento de jerarquías, la desacralización del arte y la cultura, que informan la creación de Maslíah, van a expresarse en la obra de un modo intrínseco que involucra todas las opciones del discurso.

Su estrategia escrituraria viene a componer un caso extremo y casi caricaturesco de lo que Yuri Lotman ha denominado "una estética de la oposición", aquella en que *"el artista opone a los métodos de modelización de la realidad habituales para el lector, su solución original"* [8].

Para que la comunicación pueda tener lugar debe participar de la esencia social y por lo tanto "convencional" del lenguaje. La rebelión contra lo convencional que atañe al discurso mismo estará limitada por la necesidad de esas reglas compartidas, la necesidad de contar con un modelo previo en el que aún por contraste las nuevas reglas puedan ser comprendidas. La desviación de las normas está de algún modo prevista por la literatura y el lenguaje. *"No es un juego sin reglas sino un juego a partir de la quiebra de 'las reglas' dadas"* (Lotman).

Ocurrirá entonces que el impulso anárquico que alienta la concepción masliahna se encarnará en una serie de procedimientos destinados a operar la transgresión de los modelos habituales del arte y de la literatura, de "reventarla" en la definición de Levrero que citamos, para concluir por crear una nueva retórica, un nuevo arte a partir de la destrucción.

Gran parte del sentido de ese nuevo discurso surge de una relación de contraste con el sistema abstracto de la literatura. Esto es una operación de oposición, de desvío sistemático de las normas que determinan los géneros, los procedimientos, los estilos, las figuras retóricas, y todos los posibles códigos del sistema literario.

Debemos conceder que la alteración de la gramática del sistema literario está prevista como una manera de proceder del mismo sistema que encuentra en las alteraciones una forma nueva y hace de las desviaciones un procedimiento legítimo de expresión. Desde la génesis de la novela, por ejemplo en El Quijote, son recursos de la literatura su desafío a las normas en sus distintos códigos. *El Tristram Shandy* de Sterne, la escritura en minúscula de e.e. cummings, la ausencia de puntuación en *El otoño del patriarca* son ejemplo de esa estrategia. La peculiaridad de Maslíah está tal vez, en la aplicación sistemática del mecanismo, hasta transformar a la destrucción de toda automatización en el significado de su creación y en símbolo de su actitud iconoclasta. Veamos algunos ejemplos:

## UNA NOVELA TRANSVERSAL

La *Historia transversal de Floreal Menéndez* puede con justicia catalogarse como antinovela. En ésta, la primera "novela" publicada por Maslíah, advertimos desde el humorístico oxímorom del título "Historia-transversal" que el diseño de tapa, con la palabra "transversal" en contrastante rojo sobre las demás letras en blanco que integran el título se encarga de subrayar, la intención de transgredir la regla de progresión que la narración de una historia presupone. Esa intención es confirmada en la información de contratapa que, con la consabida irreverencia, no oculta la participación del autor:

> La Historia transversal de Floreal Menéndez *puede ser considerada como una suerte de novela o como una desgracia literaria, o como la puesta en práctica de una disposición narrativa un tanto inestable. También puede hablarse de una historia que no transcurre hacia adelante en el tiempo, sino hacia un costado...*

Y, efectivamente, esa "transversalidad" y esa "inestabilidad" se cumplen en el diseño de la trama creada en base a la concatenación de historias independientes protagonizadas por distintos personajes. Así se inicia la narración sobre el Floreal Menéndez del título para abandonarlo prontamente y seguir con la historia de Edith Delgado quien, llama por teléfono a un número equivocado que es atendido por Balsabio José García quien toma el rol de protagonista y así sucesivamente se crea una espiral de acciones desarrolladas "hacia un costado". El procedimiento no resulta en un mero ejercicio formal, sino que forma parte de una visión y opinión de la realidad que alberga el sentimiento de lo absurdo cotidiano y la negación de jerarquías preestablecidas.

## UNA NARRACION DE LOS INTERSTICIOS

La selección de incidentes menores como centro de la anécdota de los relatos es otra forma de transgresión a los modelos. La insignificancia que en muchas ocasiones tienen los sucesos relatados es elocuente de esa desjerarquización deliberada. Así inundan su narrativa las escenas menores que se tornan protagonistas. El acto de pagar un taxi, una llamada telefónica, un viaje en ómnibus, son reiterados en sus ficciones hasta conformar un paisaje urbano típicamente masliahno, el que privilegia los lugares públicos y de paso, aunque los transforme frecuentemente en un espacio fantástico. El lente de Maslíah se aproxima y detiene en los sucesos insignificantes, nimios, aquellos que los modelos narrativos tradicionales, desde la gran novela a las seriales televisivas, suprimen por irrelevantes. Si en estos modelos tradicionales se pasa, por ejemplo, del anuncio de la realización de un viaje a la secuencia en que el personaje desciende del avión, Maslíah, por el contrario, toma el momento en que un individuo va a descender de un taxi o en el que va a realizar una llamada telefónica o un pedido en un bar y desarrolla luego la acción a partir del hiperbólico despliegue de la escena o de su desvío a lo fantástico:

*—¿Qué se van a servir? —dijo el mozo.*
*—Un café —dijo José Fin.*
*—Yo quiero un vermú seco —dijo Francia Beatriz.*
*—¿Un vermú seco —dijo José—. Entonces yo quisiera una grapa con miel.*
*—¿Vas a tomar una grapa con miel? —dijo Francia—. Entonces para mí que sea un gin tonic.*
*—¿Un gin tonic? —exclamó José—. Yo entonces quisiera un agua tónica.*
*—¿Un agua tónica, vas a tomar? —preguntó Francia—. Yo entonces me tomaría un agua mineral sin gas.*
*—¿Sin gas? —dijo José—. Para mí con gas. Un agua mineral con gas.*
*—Muy bien —dijo el mozo, y se iba.*
*—Espere —dijo Francia.*
*—Qué —dijo el mozo.*
*—No, nada —dijo Francia Beatriz.* (De *El show de José Fin*).

Otra versión de oposición al modelo narrativo en la selección de episodios relatados consiste en la ubicación de acciones fuera de contexto. *El viaje de Sonia*

*Doris*, un relato de *La mujer loba ataca de nuevo*, que narra un viaje en ómnibus, se desarrolla a partir de la exasperación de este procedimiento.

En la antítesis de este minimalismo narrativo, Maslíah recurre asimismo a la narración de acciones, personajes y hechos decididamente grandilocuentes, ambientando sus historias en escenarios históricos exóticos, como sucede en *Jaus Romo*, que relata la vida del protagonista desde "el quinto decenio del sexto siglo anterior a nuestra era" hasta la actualidad, o la fantástica historia de Simbad Geigy en *Zanahorias*. El resultado, la alteración de la óptica realista, y la inmersión en el absurdo, no se contradicen.

## LO SOEZ COMO DISCURSO DE RUPTURA

En combinación extraña, pero no infundada, con un fuerte carácter intelectual la escritura masliahna hace uso frecuente del grotesco, las "malas palabras", y recurre a lo soez.

Más allá de su función expresiva, la elección del grotesco supone siempre una elección antiacadémica.

Negadas las formas tradicionales de compasión y denuncia la literatura de Maslíah opta por una proletarización del discurso. Como en la definición del portorriqueño Luis Rafael Sánchez *"lo soez es el discurso de la ruptura; es el acercamiento crítico que se anima a demoler para desenmascarar"*. La inclusión de escenas de sexo distanciadamente narradas y de elementos escatológicos y en contra de todas "buenas maneras" cumplen en su creación una función de denuncia y desacralización. El tema sexual que aparece con vigor a partir de *El Show de José Fin* y es importante en *El lado oscuro de la pelvis* no opera en su literatura como ingrediente erótico ni pornográfico —nunca parecen diseñados para despertar deseo— más bien apuntan a la sátira, y su efecto es el de la transgresión y la ruptura.

Uno de los relatos más logrados de Maslíah, *La mujer loba ataca de nuevo*, se construye enteramente en base a una alteración ocurrida en el género (sexo) de las personas que el lector descubre paulatinamente junto al atribulado narrador-protagonista. A este relato pertenece un fragmento que ilustra bien el tratamiento del tema en su obra:

> *Cuando Shirley fue hacia la puerta le miré el trasero. Realmente el pantalón que se había puesto desfiguraba y encubría alevosamente las excitantes formas que en anteriores oportunidades me habían suministrado abundante material para la elaboración de incontables fantasías eróticas diurnas y nocturnas. Era un pantalón que le quedaba bastante ajustado, pero no permitía la degustación ocular de cada nalga. Las dos aparecían unidas conformando una sola pieza de tal modo que el trasero presentaba no sólo un eje vertical de simetría, sino también uno horizontal. Bien, ya habría tiempo de discutir el asunto con Shirley, pantalón en mano... Los dos. Ella y yo. A las ocho. Videos. Franeleo. Cama. Alfombra. Whisky con hielo. O yogur. Así empecé a desvariar, y a hacerme algunos ligeros toques masturbatorios con la mano desde el bolsillo. Nada serio, nada que hiciera trabajar mucho la próstata. Apenas un*

*aviso para que ésta supiera lo que le esperaba más tarde y se pusiera en guardia, preparándose para luego estar a la altura de los acontecimientos.*

*Es bueno aclarar que la mano con la que realicé estas maniobras secretas, amparado en la opacidad de mi escritorio, fue la izquierda. Para una masturbación plena y completa yo siempre había utilizado la derecha, pero con el pantalón puesto, el bolsillo izquierdo estaba mucho más cerca de mi miembro y allí tuve que fijar obligatoriamente mi base de operaciones.* (En *La mujer loba ataca de nuevo*).

Un efecto también proletarizador tiene lo escatológico que parece parte de un más general desafío al buen gusto, al embellecimiento y es parte de una negación sistemática a todo afán esteticista.

## UNA NUEVA RAZA DE ANTIHEROES

No hay en la vasta creación de Maslíah un personaje capaz de quedar impreso en la memoria del lector. No se produce con sus criaturas las típicas respuestas de identificación que una literatura de caracteres provoca. Como los personajes de Beckett, sus personajes no parecen tener un pasado, como los de Kafka podrían ser designados por una inicial o por su profesión. Semejantes a las marionetas descriptas por Valle Inclán sus criaturas parecen títeres en manos del autor.

Ausentes de psicología semejan algo más parecido a una galería de nombres y profesiones intercambiables, y quizás por ello innúmeros. Los nombres que los designan confirman esas características. Así se alternan los muy vulgares, para el Río de la Plata, de "Rodríguez", o por apelativo "Pocho", con las más salvajes combinaciones de lo arcaico, Floreal Menéndez, o lo cosmopolita, Carlos Langsam, Osman Punichek, no menos rioplatenses al fin, o, en clave de parodia los humorísticamente alegóricos, José Fin, protagonista de una historia que parece interminable, el poco sagaz Inspector Torpek, o Arrastrieri, etc.

En *Fluctuante*, un relato breve de *El animal que todos llevamos dentro*, podemos leer una suerte de metáfora explícita de la creación de personajes que son más bien antipersonajes.

Sirve de acápite una cita de Ortega y Gasset:

*A cada cual le pasa su vida —es decir, la serie de hechos que la integran. En todos y cada uno de ellos está, solapado, el Mismo. Yo soy el Mismo, el punto de identidad o mismidad latente bajo la diversidad e inconexión aparente de los hechos que urden mi vida.*

A continuación se inicia el relato:

*A mí por desgracia, no me pasa lo mismo. Fluctúo entre identidades.*

La historia se arma, entonces, a través del relato de una reunión entre matrimonios amigos donde el narrador, mediante el artilugio de ir tomando sucesivamente el

discurso interior de cada personaje —"Ahora soy Eric Acuña...". "Ahora soy Jonás Stuart", etc. construye toda una situación compleja de deseos e hipocresías. El cuento concluye de un modo que es paradigmático de la actitud del autor frente a sus personajes: "Ahora no soy nada. Fluctúo entre las mesas, las paredes, los cuadros, las plantas y los sillones de la casa de Jonás y Sandra Stuart, que con su hijo Matías y otros dos manequíes están ahí inmóviles y rígidos hasta que yo vuelva a serlos". Aunque el relato tiene su justificación y efecto por sí mismo representa bien una parábola de la instrumentalidad a la que están sometidos los personajes masliahnos.

## PARODIA Y RUPTURA

Dentro de la estética de oposición que define al arte de Maslíah, la parodia constituye un género paradigmático. La parodia hace de la destrucción de estructuras o modelos previos su razón de ser, conformando un carácter experimental y expresamente artificial, artístico. No es extraño, entonces, que ocupe un lugar destacado en la estética masliahna. Es fácil encontrarla en todos los niveles del lenguaje y del sistema literario. También ha aplicado Maslíah este recurso para la música —otros mejor conocedores del tema podrían abordarlo—.

Desde lo que Gerard Genette llamó los "paratextos" —aquello que rodea al "texto" como prólogos, citas, información de solapa y contratapas, título, notas al pie, etc.— Maslíah ha asediado los valores convencionales de la cultura. En los sobres de sus discos, en las contratapas de sus libros, en los epígrafes, y notas al pie, Maslíah parodia y asedia a las convenciones del sistema de la cultura. Así su segunda novela presenta un texto en contratapa que dice: "Este es el segundo disco del cantautor uruguayo Leo Maslíah editado en la Argentina, sobre el anterior, también en forma de novela dijo la crítica:" para transcribir a continuación una antología de críticas adversas. Con el mismo sentido paródico había impreso en uno de sus primeros álbumes: "Finalmente y en un sentido más amplio debo compartir la autoría de estos trabajos con todos los participantes de la porción de mundo en que me tocó vivir y que generaron las situaciones que aquí se describen. Y digo en un sentido más amplio porque no por eso la gente mencionada podrá acudir a Agadu a reclamar nada".

La parodia reaparecerá en las versiones nuevas a canciones veneradas como *La muralla*, el poema de Nicolás Guillén ampliamente musicalizado, o *El Unicornio*, de Sylvio Rodríguez, suerte de himno de la Nueva Trova cubana. Pero se extenderá asimismo a otros niveles del lenguaje, en la imitación de diversos tipos de discurso, el jurídico, científico, político, a formas concretas como listados, cuestionarios, comunicados, partes, interrogatorios, a la parodia de géneros literarios como el policial, el género epistolar, la novela de aventuras, la biografía, etc.

La parodia aparecerá de modo privilegiado en la creación de Maslíah como extensión e instrumento de su más radical actitud de cuestionamiento.

## LAS PALABRAS NO ENTIENDEN LO QUE PASA

El verso, memorable, de Salvador Puig que usamos como subtítulo (De su poema al Che), puede parecer extrapolado para avanzar en el análisis de un discurso

mo el de Maslíah que parece ubicarse en las antípodas de su sensibilidad. Sin embargo, ambos comparten esa constante de la creación artística que es la doble actitud hacia el lenguaje que, "al mismo tiempo que se tiene una fe en el poder de la palabra se manifiesta una aguda desconfianza a su capacidad de transmitir el pensamiento", de esa asunción deviene también la constante en el arte literario de *"la tendencia a luchar contra la palabra porque se toma conciencia de que la posibilidad de engaño radica en la esencia misma del lenguaje"* (Lotman).

En Maslíah esa conciencia de las trampas del lenguaje se ha convertido en obsesión y, finalmente, en uno de sus más privilegiados recursos para la creación de un nuevo discurso literario.

El cuestionamiento ya no es simplemente al código literario sino al mismo lenguaje natural, y el sistema de su ataque comienza por la denuncia de la convencionalidad del lenguaje, su intención expresa parece ser la de romper la regla de automatización que todo lenguaje tiene. El mecanismo por el que aborda su ataque es el de señalar los absurdos que crea una lectura literal del lenguaje y los ejemplos se encuentran en todas sus obras. Ya su primera novela se inicia así: *"Floreal Menéndez tenía a la sazón diecinueve años. Pero ¿a qué sazón? También es cierto que tenía dieciocho, no sólo por cuanto esos dieciocho estaban incluidos en los diecinueve, sino también un año antes de eso"*. En *El show de José Fin dice*, por ejemplo *"Le preguntó a la mujer cómo se llamaba. Bueno, yo no acostumbro llamarme a mí misma"*, y es posible encontrar otros ejemplos todo a lo largo de su obra hasta su último libro de relatos publicado, donde en Dorrenato encontramos, por ejemplo: "Ella no contestó en seguida. Pareció embarazada por la pregunta. Hubo que esperar unos minutos de gestación para que diera a luz la respuesta".

En otro nivel que el meramente literal, el cuestionamiento está dirigido a las convenciones originadas en frases hechas de tipo metafórico como la que da lugar a todo un relato, *El animal que todos llevamos dentro*:

"...Llevaban una mesita plegable, raquetas de tenis, pelotas y dos cestas con abundante comida... Ya estaban en el campo, andando a velocidad moderada por la carretera solitaria, cuando apareció en el auto el animal que todos llevamos dentro". Maslíah acecha los convencionalismos que rigen la comunicación en su esencia y mediante estrategias varias como la quiebra de la expectativa crea efectos humorísticos: "Me alegro. Lo que quiero pedirte, entonces, es que dejemos de ser amigos, o al menos que dejemos de ser sólo amigos. Quiero ser tu cuñado". (En Atención de la casa). El mismo afán resulta en el cuestionamiento de figuras del lenguaje como la metáfora a la que dedica un breve texto: ("Termínenla de una vez" en *La tortuga*): "Basta por favor, basta de novelas que se llamen por ejemplo 'El otoño del patriarca' y que cuando uno las lee se encuentra con que no hay ningún patriarca, ...basta de novelas que se llamen 'El general en su laberinto' y que no tienen ningún laberinto, sino alguna cosa que desde un punto de vista muy retorcido podría considerarse vagamente parecida a un laberinto". Como aclara en el mismo texto, ve en la metáfora una mentira socialmente aceptada, el final es consecuente con la trampa en la que está atrapado el escritor: "En el presente alegato fueron empleadas ciertas metáforas como 'castración', 'cagaron' y otras, es que el autor como no podía ser de otra manera, participa de la enfermedad padecida por la

sociedad a la que pertenece; pero sirvan esas metáforas de potencia atenuada como vacuna para inmunizar contra el efecto de las más perniciosas; puta madre, con esto de la vacuna me salió otra metáfora".

Desde las frases a los géneros, desde los géneros a la palabra y al fonema, el asedio y transgresión de Maslíah opera sobre todos los niveles del sistema de la lengua. Uno de sus mejores textos breves *La tortuga* se construye sobre el trabajo del texto, su alteración y corrupción, en niveles menores que la palabra (lexemas y fonemas). El texto que se inicia normalmente va padeciendo imperceptibles disfunciones hasta exasperarse al final. El desafío parece estar en llegar a la mayor alteración manteniendo la posibilidad de comunicación y creando un efecto particular:

*Salí a caminar porque me sentía solo y el tedio me abrumaba. Afuera el sol resplandecía. Las nubes también pero más oscuros. Llegué al parque y me llené los bronquios de aire pura. Los ojos de los árboles se movían a impulso de una brisa fresca y delicado que hacía tintinear además los esqueletos de algunos insectos muertas contra fragmentos de botellas rotos. Me acerqué al lago y vi que una tortuga trataba de avanzar por el barro pugnando por llegar hasta el agua. No la dejé. Su caparazón era duro y su semblante inteligente y serena. Me la llevé para casa, a fin de paliar mi soledad. Cuando llegamos la puse en la bañera y me fui a buscar en la biblioteca un libro de cuentas para leerle. Ella escuchó atento, interrumpiéndome de vez en cuando para pedirme especialmente hermoso. Luego me dio a entender que tenía hombre y ya me fui nuevamente al lago a buscar alga que le resultara apetecible. Recogí pasto y una planta de ojos verdes oscuras. También junté algún hormiga, por si acaso. De nuevo en casa, fui a llevar las cosas al baño, pero el tortuga no estaba allí. Lo busqué por todas partes, en el ropero, la refrigeradora, entre los sábanos, alfombras, vajillo, estantes, pero no hubo casa, no lo encontré. Entonces me vinieron deseos de ir al baño y los hice, pero cuando tiramos la cadena comprobaste que el inodoro estaba tapada. Se les ocurrió entonces que the tortuga podía haberse metida allí. ¿Cómo rescatarlos? Salí de casa y caminé hasta encontrar una alcantarilla. Levantei la tapa y me metisteis ahí. No habían luces. Caminéi. Los pies se me mojarán. Una rata morderói. Yo seguei. "¡Tortuguei, tortuguei!", gritei. Nodie contestoy. Avancex. Olor del agua no ser como la del lago. "¡Tortuguy, vini morf papit!" insistiti. Ningún resultoti. Expedición fútil.*

*Salí del alcantarillo y en casa me limpí la merda y me preparó dos cafés. Lo tomés a sorbo corta. mirondo televicián. De súbito ¿qué vemos in pantalla? Tortugot. "¿Cómo foi a parar alá?", le preguntete. Y ella dejome ofri con dichosa contestacao: "No por Allah: Budapest. Corolarius mediambienst cardinal e input fosforest". A la que je la contesté "bueno, pero te cambio de canal y adiós Manuelita".*

*"¡Nai, nai!", dictio tort, "eu program mostaza interesting".*

*"Demostric", pidulare.*

*Tons turtug bailó, candó, concertare, crobacia y magiares, asta que yo poli me zzz.* (De *La Tortuga*).

Elocuente de los límites a que ha llevado Leo su reflexión y cuestionamiento en torno al acto del lenguaje es la actitud de uno de sus personajes, Sonia Doris, que en un ómnibus abre un libro y se dispone a "leer" los espacios en blanco entre los renglones impresos.

Los ejemplos podrían multiplicarse en varios niveles pero creo que los aquí señalados demuestran suficientemente cómo a partir de un impulso básico de rebeldía y desconfianza hacia el lenguaje, Maslíah crea la marca de su estilo. A través de la interpelación al lenguaje en tanto código y a los distintos códigos del lenguaje, sabe crear una manera nueva, original de expresión. En la novela *Zanahorias* Leo lleva esa tendencia de recreación del lenguaje a través de su permanente interpelación y alerta a un inusual protagonismo, ya que son las palabras mismas las que provocan el desarrollo de la acción.

## FINAL EN BORRADOR

*Me represento a Leo como un violinista tocando en un violín con una sola cuerda. Me maravilla todo lo que puede hacer con una sola cuerda* (Mario Levrero).

El somero repaso de algunos procedimientos de la escritura de Maslíah que hemos intentado, bien pueden ser muestra de algunas de las infinitas modulaciones que predice Levrero. No de todas, a éstas que seleccionamos habría que sumar las frecuentes intromisiones paralingüísticas del autor, su transgresión del punto de vista narrativo (en *El lado oscuro de la pelvis*, por ejemplo, el narrador es violentamente despedido por su secretaria de su función emisora), entre tantas que tienen que ver con la interpelación a los códigos como manera de crear nuevas formas. Estamos ante la creación de una nueva retórica que se levanta sobre el cuestionamiento a toda retórica hasta límites inconcebibles y que parece tener siempre el carácter de un atentado.

La libertad del discurso masliahno resguarda lo que ha podido convertirse en un sistema, de los riesgos de la previsibilidad. Es la libertad que permite, asimismo, hacer coexistir en una misma propuesta estética, tendencias contradictorias en lo poético, como son el impulso mimético que busca el reflejo de lo extrartístico (la imitación y traslación al discurso del habla "de la calle" que utiliza para sus diálogos) con un impulso fantástico que introduce elementos contrarios a la lógica y frecuenta con naturalidad lo maravilloso. La libertad logra que estas poéticas aparentemente disímiles no aparezcan compartimentadas y aprovecha el usufructo que su interacción provoca. Así ocurre cuando el hiperrealismo exasperado conduce naturalmente al absurdo y lo maravilloso: Leo Maslíah hace de lo exótico algo doméstico y lo doméstico, a su vez, deviene exótico y extraño. Así ocurre también, cuando el contraste entre ambas líneas desemboca en el humor.

Como toda originalidad genuina la creación de Maslíah nos desconcierta. Ese desconcierto no impide advertir su pertenencia a un contexto cultural. Partícipe de muchos rasgos y gestos de la vanguardia, Maslíah participa a la vez de rasgos modernistas y posmodernistas en su perfil creativo, o tal vez mejor, presenta, lo que

y negación de la modernidad mediante una redefinición irónica de sus presupuestos culturales e ideológicos" [9].

Ana Inés Larre Borges
Biblioteca Nacional del Uruguay

## NOTAS

1. Víctor Cunha en "Canto popular", en Diccionario de Literatura Uruguaya, Tomo III, p. 66. Arca, Montevideo, 1991.
2. Ver Mabel Moraña Canto popular y cultura nacional en el Uruguay, en Memorias de la generación fantasma 1973-1988, Ed. Monte Sexto, Montevideo, 1988.
3. *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*, Saúl Sosnowski compilador Universidad de Maryland, Ediciones Banda Oriental, Montevideo, 1987.
4. Mario Levrero en "Autorreportaje a Mario Levrero". En El portero y el otro, Arca, Montevideo, 1992.
5. "Leo Masliah de puño y letra —de máquina". Entrevista de Fernando Pessoa. En Cuadernos de Marcha, Noviembre de 1992.
6. En "La literatura y la vida". Reportaje de Ana Inés Larre Borges publicado en Brecha, Montevideo, 28 de julio de 1989. Recogido en libro: Ricardo Piglia Crítica y ficción. Ed. Siglo veinte, Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, 1990.
7. Fue Hugo Achugar quien propuso e impuso el término en diversos ensayos luego recogidos en La balsa de la Medusa, Ed. Trilce, Montevideo, 1992.
8. Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
9. Hugo Verani en Octavio Paz y el equívoco de la postmodernidad. En revista Siglo XX - 20th Century, 10, 1-2 1992, pp. 33-47.

## LEO MASLIAH: EDICIONES Y GRABACIONES:

### Bibliografía

Hospital especial (poemas y letras de canciones), Imago, Montevideo, 1983.
Un detective privado ante algunos problemas no del todo ajenos a la llamada música popular (relato). Cuadernos del Tamp, Rosario, Argentina, 1984.

- Historia transversal de Floreal Menéndez (novela). Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1985.
- El show de José Fin (novela). Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1987.
- Teléfonos públicos (cuentos). Monte Sexto, Montevideo, 1987.
- Tres obras de teatro (drama). Ediciones de Uno - Yoea, Montevideo, 1987.
- El lado oscuro de la pelvis (novela). Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1989.
- La tortuga y otros cuentos (cuentos). Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1988.
- Tarjeta roja (novela). Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1991.
- Pastor de cabras perfectas (poesía). Ediciones Senda, Buenos Aires, 1991.
- Zanahorias (novela). Ed. Trilce, Montevideo, 1991.
- El animal que todos llevamos dentro (cuentos). Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1992.
- La mujer loba ataca de nuevo (cuentos). Yoea, Montevideo, 1992.

### Discografía

- Canciones Barias (Ayuí, Montevideo, 1980).
- Falta un vidrio (Ayuí, Montevideo, 1981).

- Recital especial (Ayuí, Montevideo, 1983).
- Canciones y negocios de otra índole (La Batuta, Montevideo, 1984, luego reeditado por Ayuí).
- Extraños en tu casa (La Batuta, Montevideo, 1985, luego reeditado por Ayuí).
- Leo Maslíah en español (Ayuí, Montevideo, 1986).
- Leo Maslíah y Jorge Cumbo en dúplex (Orfeo, Montevideo, 1987).
- Leo Maslíah en vivo (Ayuí, Montevideo, 1987).
- I lique roc (Orfeo, Montevideo, 1988).
- Leo Maslíah en el Teatro Circular con Liese Lange (Orfeo, Montevideo, 1989).
- Persianas (Orfeo, Montevideo, 1990).
- El canelón y el tortelín (Orfeo, Montevideo, 1990).
- Sin palabras 1 (Ayuí, Montevideo, 1991).
- 13 años (Orfeo, Montevideo, 1991).
- Tortugas (Orfeo, Montevideo, 1993).
- Desconfíe del prójimo (RCA, Buenos Aires, 1985).
- Punc (RCA, Buenos Aires, 1987).
- Buscado vivo (Interdisc, Buenos Aires, 1987, luego editado también por Variety en Montevideo).
- Tema de amor a María Julia (Barca, Buenos Aires, 1990).
- La mano viene pesada (Barca, Buenos Aires, 1991).
- Leo Maslíah en el Café del Cerro (Alerce, Santiago de Chile, 1989).

# UNA METAFORA DE LA ALIENACION CIUDADANA: DOS NOVELAS DE FELIPE POLLERI

*Carina Blixen. Uruguaya, profesora y crítica literaria. Es colaboradora estable del semanario Brecha, contribuyó muy consistentemente en la elaboración del Diccionario de la Literatura Uruguaya (T. 1, 2 y 3). Realizó el prólogo —extenso y sagaz— a la antología de nuevos narradores Extraños y extranjeros. Su presente contribución fue especialmente preparada para Deslindes.*

# UNA METAFORA DE LA ALIENACION CIUDADANA

CARINA BLIXEN

En sus dos últimas novelas, *Carnaval* (1990), y *Colores* (1991), Felipe Polleri desarrolla un mundo que impacta al lector por su densidad, por su carga emotiva, porque remueve ese lado oscuro de culpa, venganza, resentimiento que no admite de las formas clásicas o puras para trasmitirse. La fuerza explosiva que sus narraciones vehiculizan necesita del fragmento, del ritmo entrecortado, de la dinámica superposición de pequeñas partes. Une así el deseo de contar una historia con una voluntad de expresión tradicionalmente atribuida a la poesía.

> *.. Los aspectos técnicos son, para mí, absolutamente secundarios. Yo no paso de la técnica a lo que tengo que comunicar, sino al revés. El instrumento se buscó y se encontró solo, mientras se iba escribiendo la novela. Creo que escribir es construir un punto de vista personal. Actualmente hay una especie de desprecio por lo humano; yo no comparto por ejemplo eso de que todo termina en saber si se aplicó la técnica cuatro, siete o veinte*, dice Felipe Polleri (1).

A partir de una postura narrativa que defiende la honestidad, la capacidad de decir del creador, la importancia de la comunicación; Polleri desarrolla la figura de la soledad, de la falta de solidaridad, de la ausencia de valores compartibles. Menta la incomunicación para empezar a romperla. Más allá de su respetable desprecio de la técnica, el mundo de Polleri funciona porque trabaja bien el instrumento que nos pone en contacto con sus y nuestros demonios. No hay literatura sin artificio, a pesar de que es absolutamente válido que un creador rechace otorgarle un papel prioritario. Interesa analizar algunos recursos "técnicos" que contribuyen a crear una metáfora —utilizado el término en el sentido de Umberto Eco— convincente de la alienación ciudadana.

Desde una escritura que se elabora en la conciencia de los límites existentes entre la realidad y la ficción, de la invasión de una esfera en la otra, el narrador envuelve al lector metiéndolo en los círculos cerrados del aislamiento, la locura, la alienación. En algunas oportunidades (más nítidamente en *Carnaval* que en *Colores*) el narrador se encarga de aclarar cuándo se instala en el reino de las fantasías de los protagonistas y cuándo se mueve en la "realidad".

> *Una noche, borracho, pero siempre estaba borracho, hilvané una fantasía bastante agradable... Yo era un "psicópata asesino"...* (pág. 49, *Carnaval*).

*Bueno, les doy otra de mis fantasías. A todo color. Con toques reales...* (pág. 59, *Carnaval*).

*Me levanté con un charco de sudor hirviendo en el pecho. El caballete me esperaba. Los "demonios" aullaban... ¿Por qué me perseguían esas fantasías horribles? Levanté el pincel...* ("Dibujo animado", pág. 30, *Colores*).

Con esas precisiones el efecto logrado es paradójicamente el de mostrar la continuidad entre un mundo y otro. Ambos son el escenario donde la crueldad y el absurdo desarrollan papeles protagónicos.

## DOS PIEZAS DE UNA TRILOGIA

Hay evidentes líneas de unión entre *Carnaval* y *Colores*, dos obra de una trilogía no concluida, según declaraciones del autor [2]. Los dos protagonistas son creadores. También próximos a la adolescencia (Quique) u hombres no adultos o que no han asumido la adultez (Antonio). Ambos están solos, en trámite de resolver su situación con su familia originaria. Fundamentalmente con la figura del padre, aunque en una y otra novela el progenitor sea un personaje no sólo diferente sino opuesto. En *Carnaval*, es rico, prescindente, y Quique, que ha abandonado su casa y su bienestar, fantasea su asesinato. En *Colores*, el padre del protagonista, en guerra con el mundo, es una figura positiva para el hijo. En el "prólogo" a Colores, el hijo lleva a un padre agónico, su libro, su obra. El padre muere antes de que comiencen las peripecias de Antonio. Se cumple el gesto ritual de entrega, las acciones futuras del hijo pueden interpretarse como un constante y siempre fallido intento de emulación. Demasiado absoluto e inalcanzable es el modelo: "Nadie quería a los que no se dejaban comprar o asustar, a los Irreductibles", piensa después que el padre ha muerto.

Quique en *Carnaval* parece estar pagando con su odio, con su insatisfacción, con su violencia, por la "satisfacción" del padre, por su estatus, su fortuna, su egoísmo, su incomprensión. El pintor de *Colores* arrastra la misma vida, el mismo destino a partir de una figura paterna totalmente contraria. Todos los otros tienen la culpa de la vida y la muerte de ese ser inalcanzable. Ambos protagonistas se afirman en su marginación y su violencia. Si comparamos las obras desde esta perspectiva, el hombre-hijo vive una situación fatal, sin salida. La herencia es siempre una carga, de la que no se libera, con la que no puede. La figura del padre no es la única explicación de la situación de ambos protagonistas, pero el valor que tiene su presencia en las dos obras la vuelve una de las claves para la comprensión de este mundo.

Las características físicas e íntimas del protagonista se repiten:

*mis largos huesos* (fragmento 11, *Carnaval*).
*Lucas quería divertirse con el idiota, con el trapo de piso* (fragmento 12, *Carnaval*).
*Yo era el más alto de la clase. El gigante con cerebro de frutilla. El bobo. La mierda* (fragmento 14, *Carnaval*).

*Había alguien, adentro mío que me odiaba* (framento 18, *Carnaval*).
*¿Ya les dije que soy una especie de idiota?* ("Un pincel azul", *Colores*).
*Yo no era como papá. Ni como ese boxeador. Era grande, sí...* ("Los guerreros", *Colores*).
*Yo soy un hombre grande, repito. Una especie de gigante, calvo y medio idiota, repito* ("El ogro", *Colores*).
*...yo, a dos pasos, alto y fuerte como un obelisco...* (fragmento sin título de *Colores*, pág. 66).

El ser altos y grandes es para los protagonistas un factor de incomodidad, una característica que los vuelve llamativos, que los pone en evidencia, cuando ambos prefieren pasar desapercibidos. Hay una buscada incongruencia entre su físico y las vivencias o actitudes infantiles que una y otra vez los dominan.

## PAYASOS, JUGLARES, POETAS, PINTORES...

En la primera narración de Polleri, *El payaso y sus juegos* [3], el payaso funciona como antecedente de este artista-adolescente.

*Estábamos decididos a recuperar, mediante largos y agotadores ejercicios, nuestra voz primitiva de payasos, y a seguir nuestro destino: payasos chillones... Claro que en este mundo, enemigo del individuo, a veces era y es necesario fingir; entonces al revés de lo habitual, nuestra voz grave oculta nuestra verdadera y chirriante voz de pito, nuestra nariz, nuestra verdadera nariz de plástico y el nombre de bautismo nuestro verdadero nombre profesional. Pero aclaremos en nuestro descargo que sólo utilizamos el "camouflage" cuando, destrozados por la miseria, debemos trabajar un mes entre las personas respetables...* [4].

Esta noción de que el verdadero ser está en el nombre profesional, en la voz chillona, en la nariz roja, implica una reivindicación absoluta de la figura del artista en tanto tal. Se es artista por destino. No es una función a cumplir sino una condición o atributo del ser. La misma idea del artista se encuentra, con matices, en sus novelas posteriores. Ella justifica su inadaptabilidad a cualquier criterio funcional de productividad.

Los protagonistas de *Carnaval* y *Colores* son bohemios marginados, incompetentes trabajadores. Quique/poeta y el casi inominado Antonio/pintor, construyen una imagen del artista que el texto asimila a la figura medieval del juglar. Se rechaza explícitamente la previsible relación de su soledad con la del poeta romántico. Ante dos posibles espejos que el texto mismo propone: el poeta romántico o el juglar, el autor elige la imagen que el texto establece como más degradada. Porque el autor implícito proporciona su propia escala de valores: en puntos distantes y opuestos están el idealista romántico y el hambriento juglar. La calle, como parte de un universo complejo, grotesco y agresivo constituye el ámbito natural del artista. En *Carnaval* aparece un rofioso encantador de serpientes que es calificado de "artista" por el protagonista.

*Aquel hambriento descendiente de los mimos y juglares del Medioevo no tenía nada de romántico. Los artistas, en el siglo XX comían mierda. Claro que los poetas éramos distintos...* [5].

Esa vinculación explícita con los juglares y mimos medievales es uno de los puentes trazados entre sus dos últimas novelas y su primer libro, *El payaso y sus juegos*. El artista no tiene un lugar privilegiado, tal vez ni siquiera tiene un lugar. Es el que divierte: eso es lo que hacían los juglares y mimos, eso es lo que hace el payaso. Pero ahora el artista divierte a costa de sí mismo y come "mierda". Ha perdido ese mundo de referencias y mitos compartidos que hacía posible la comunicación del juglar con su público. De la conciencia de la pérdida surge el humor negro. El artista es tan estafador como ese encantador de serpientes, que promete un combate entre un mono y una serpiente y termina ofreciendo lapiceras.

Quique siente las canciones y los aplausos o pedidos de silencio que le llegan del bar de enfrente:

*Pero también, por primera vez, pude reconocer que sufría, no por las vacas o los enanos, sino por mí mismo, porque yo y mis poemas enanos tampoco habíamos sido escuchados, porque estaba en la oscuridad, solo y tenía miedo...(...)Alguien—quizás el "cowboy"—estaba cantando "Desencuentro". Mi doble cantaba muy mal su tristeza, su fracaso, su angustia. Yo, el Poeta, siempre me había creído dueño de una voz inmortal. La estaba oyendo* [6].

Es un momento de reflexión, en una literatura donde predomina la acción. La autocompasión y el castigo de verse reflejado en ese cantor de cuarta es la contracara de la violencia que permanentemente el protagonista genera.

El arte no cumple ninguna función, pero tampoco es un arte puro o sagrado. Este artista, a diferencia del romántico, no defiende lo que hace en oposición a una realidad degradada. Crea sin justificación, sin preguntar por qué, ni si sirve para algo. El arte es una acción gratuita, en el sentido de que no se le establecen fines, pero es una acción. No puede desvincularse al juglar o payaso de lo que dicen o hacen. No es puro pues está evidentemente contaminado de la vida del artista. Pero no hay mímesis. En *Colores* los espejos no reflejan, por eso hay que atravesarlos.

El creador contemporáneo no es un juglar ni un romántico: no se comunica con la gente, no se integra a la vida en la calle a pesar de que ése parece su ámbito natural; no es capaz de crear mundos fantásticos que lo prestigien y justifiquen su soledad. Crea mundos ambiguos que no le garantizan nada. La apatía es la salida que presta una tradición muy rioplatense. El comienzo de *Carnaval* es paradigmático:

*Por la ventana, vi a un hombre pararse de pronto en mitad de la calle. Miró de reojo hacia arriba, como una cucaracha sorprendida en medio de la cocina. Entonces, corrió hasta la fachada de enfrente y se apretó contra ella, con los ojos cerrados. Estuvo como una hora allí, sin moverse. Me cansé de mirarlo y volví al colchón.*

En el primer cuadro de *Carnaval* el protagonista se autopresenta en oposición a dos personajes del barrio que ejercitan su oficio: "Doña Julia", "vendedora de flores", "Méndez, el peluquero". Ellos "luchan". En seguida agrega el narrador: "Yo, en cambio, sólo tenía ánimos para sentarme en el cordón de la vereda, bajo el sol de mediodía. Deberías estar haciendo algo, Quique. Deberías estar sentado en la sala de espera de una editorial...". "No tengo ganas de vivir, me dije". El fragmento termina: "Deberías estar colocando tus poemas, Quique. Pero no: me sentaba en el suelo a mirar a los fenómenos del barrio. Enanos, forzudos y mujeres barbudas". El poeta anclado, inmóvil, sin hacer nada para sí ni por sí, sin "luchar" como los otros, transforma lo que ve en un carnaval, en un circo. En esta tradición pagana, el mundo es puesto al revés y transformado en espectáculo. Bajtin ha estudiado la desjerarquización de las relaciones sociales y la familiaridad en el trato como elementos típicos del fenómeno de la carnavalización. Estas características se dan en el mundo narrativo de Polleri. Pero falta el aire gozoso de este juego de máscaras y ese sentido tan agudo de la relatividad de todas las cosas. El protagonista de Polleri tiende a colocarse en posiciones absolutas. Transforma a los seres que lo rodean en imágenes. Tal vez por eso reivindica su diferencia, su marginalidad, su "realidad".

La actividad del protagonista de *Carnaval* es más cercana a la delincuencia que a cualquier oficio. En el segundo fragmento de esta novela [8] intenta robar un auto. No puede, añora la falta de un gato para sacarle las ruedas. Termina: "Pero sabía que no tenía condiciones, ni ánimo. Sólo estaba fantaseando. Como siempre". No fantasea sobre el papel, sino sobre la "realidad", sobre su lugar en el mundo. Es un artista que se fantasea delincuente. Se siente ladrón. Su no hacer es un desafío a la productividad del mundo exterior y un ataque. El artista es el que roba algo a la sociedad. Se autoatribuye una imagen de inutilidad que es la que la sociedad le proporciona. Devuelve así su sentimiento de culpa.

El artista representado por Polleri no trata como lo hicieron Roberto de las Carreras o Julio Herrera y Reissig de "épater le burgeois". Su odio va contra sus semejantes en general. Todo es a la vez más impersonal y más subjetivo.

El "vengador", pintor/protagonista de *Colores*, no restaura nada: ni un orden moral, ni su propia dignidad, simplemente devuelve a ciegas los golpes. La última imagen de esta novela, es la de Antonio pintando con la escopeta en la mano: el artista no sale de la enajenación. No sale de su resentimiento, de su odio, no está más allá de nada, en un lugar diferencial. Está mezclado con la calle, con su historia, con la vida. No toma distancia, no es más lúcido que otros. Simplemente realiza una acción distinta: la de pintar o escribir. Actos no respaldados por un papel en el juego de máscaras (el carnaval) que es la sociedad.

## LA SUMA DE LAS PARTES NO HACE EL TODO

La "realidad" de estas novelas se gesta en una atmósfera grotesca de abyección. No existe una visión abarcadora, amplia o comprensiva ni de sí mismo, ni de los otros, ni de la o las situaciones que el protagonista sufre y provoca. "Los mendigos, los locos, los gatos sarnosos me elegían, y yo los elegía a ellos. Somos iguales,

pensé..." [9]. De la misma manera que en la novela picaresca, el narrador ha seleccionado los elementos y perspectivas más negros.

La escritura no puede ser otra que fragmentaria cuando lo que se percibe son partes del yo y del mundo. Las tres novelas de Polleri están estructuradas en fragmentos. En *Carnaval* y *Colores*, cada fragmento es también una suma de fragmentos: reproduce en pequeño el diagramado de la totalidad. Estas partes o trozos hilados por yuxtaposición alternan imágenes del mundo exterior y del mundo interior, en un sistema cuya organización sigue una "lógica" irracional, afectiva.

Quique prueba un gesto de comunicación con un niño, que se frustra. Se siente solo, lo confiesa. Otro momento a destacar en una literatura que no es confesional. La imagen final que cierra este proceso interior es: "Anochecía. Un hombre caminaba por la vereda de enfrente. Tenía un cuchillo en la mano" [10]. Se intensifica la situación emocional a través de una imagen exterior de violencia, que funciona como broche de su mundo interior.

En algunos momentos la prosa parece lograr una estructura lírica: "La vida era triste, brutal y breve", es el leitmotiv cuya reiteración crea un clima muy particular. La melancolía de esta reflexión, se intercala en un relato en el que Quique, fantaseando, asesina a sus padres, amigos y mayordomo [11].

El título *Carnaval* y varios de los fragmentos titulados de *Colores* pueden ser un buen ejemplo de esta tendencia extremada a la partición, a aislar un segmento para resignificarlo. Entre otras explicaciones, se puede pensar que el nombre "Carnaval" surge del lugar común "...todo el año es carnaval" [12].

En el "prólogo" de *Colores*, el protagonista da una interpretación irónica del título: "Es un libro sobre pájaros de colores". De la misma manera que en la novela anterior, una palabra es arrancada de la frase que la contiene.

A diferencia de *Carnaval*, los fragmentos que constituyen *Colores* poseen, en su gran mayoría, título. La titulación sigue diferentes procedimientos. Es frecuente encontrar destacado como título una palabra, una expresión, una frase, que forma parte del fragmento que encabeza. Por ejemplo, "A ninguna", reproduce una contestación a una pregunta que se encuentra al final del texto. Otro, "Negro, verdoso", adelanta los dos adjetivos atribuidos a un cura que recuerda de su infancia. El color queda así especialmente ligado a la emoción. Con "Alas, fascinantes", destaca las dos palabras que utiliza Clara para referirse a los demonios que pinta Antonio. Hay una inversión de precedencias. Se da primero lo adjetivo y circunstancial, descontextualizado. Así se transforma en esencial. "La cabeza del oso" coloca en situación de destaque un elemento absolutamente marginal al relato que desarrolla. De esta manera el narrador rompe con lo que el relato tradicional, esquematizado en la novela decimonónica, presentaba como importante o central. Esta desjerarquización puede interpretarse como un elemento de "carnavalización" del nivel formal de las obras.

## ALGUNOS PROCEDIMIENTOS NARRATIVOS:

El desplazamiento, la relación por contigüidad, es uno de los procedimientos ejes de la narrativa de Polleri. Por ejemplo está en la base de la figura del vengador,

que comienza en *Carnaval* y adquiere una forma acabada en *Colores*. Es necesario mantener los ámbitos de la realidad y la fantasía separados, porque este vengador de historieta traslada muchas veces a la fantasía el efecto de violencia que genera la realidad. Es la imagen misma del fracaso, de una situación sin salida. Mientras el protagonista se frustre en un plano y se desahogue en otro, todo permanecerá eternamente igual. La fantasía puede pensarse como un signo de autocontrol o de represión en un personaje permanentemente desbordado, con una violencia interior que si no estalla, está siempre a punto de estallar. Al final de *Carnaval* Quique hace un gesto de agresión a un policía "real". Ello no va a mejorar su situación, pero por lo menos, trata de devolver con cierta efectividad los golpes que recibe. Así se descargue la violencia en un plano u otro, el mundo no cambia; pero vale la pena señalar cómo en algunos casos se marca con claridad la coexistencia de esos dos planos en una literatura que, en otros momentos, simplemente los funde en una perspectiva única.

El ya citado fragmento en que Quique se siente solo y ve un hombre con cuchillo en la vereda de enfrente, puede servir también para ejemplificar la contigüidad de estos mundos, el interior y el exterior; y el desplazamiento, sin anuncios ni pasos intermedios, de uno hacia otro. La imagen del hombre con cuchillo es el vehículo emocional del odio que siente Quique a partir de su soledad. En otro episodio, Quique va a pedirle los sueldos atrasados al almacenero Lucas. Este se muestra reticente. Quiere terminar de cenar. "Una mosca furiosa dio un par de vueltas alrededor de la bombita del techo..." [13] dice en seguida el narrador, que parece así distraerse de la situación. Pero el adjetivo "furiosa" atribuido a la mosca, sólo se puede entender como una traslación de los sentimientos de Quique que en seguida va a pasar a destruir a martillazos a su ex-jefe. La última frase sintetiza visualmente, exteriormente, una situación anímica: "Un papel se paró a la altura de mis ojos, retrocedió hasta el muro de enfrente, se lanzó a temblar y, por último, levantó los brazos... Lo fusiló la lluvia".

Las formas de desplazamiento son muy variadas, pueden estar en la presentación y relación de dos personajes, que no se parecen físicamente en nada pero se asemejan por otros atributos: por su manera de dirigirse a él, o por una misma cualidad referida a posesiones muy distintas: flores, mujeres. Dado el oficio de una de las mujeres (prostituta), la asimilación de ambos elementos, añade una ironía muy sutil a la situación.

"Aunque Doña Julia, la vendedora de flores, estaba arrugada y encogida y Doña Josefina era una bola de grasa con bigotes, encontré el parecido inmediatamente. Tenían debilidad por los diminutivos. Además las flores de una y las chicas de la otra estaban marchitas" [14].

Instalado el narrador en la ficción de segundo grado el procedimiento sigue funcionando: Quique se fantasea "Demonio" [15]. Destruye los sillones como si fueran la carne de una mujer y otros objetos que corporizan al psiquiatra y al jefe, figuras trasladadas del padre. El "demonio"/vengador tiene que hacer justicia. "Cierta gente cree que todo el año es Carnaval". La felicidad (o su imagen) y la ingenuidad no son posibles en este mundo. La joven asesinada por el "demonio" tiene que pagar con su vida, los abusos del padre. Si se aplicara la misma lógica al

protagonista, éste, en su opción por la marginación y la degradación o descenso con respecto a su origen, estaría expiando también culpas del padre.

La actividad misma del crear surge a partir de un desplazamiento. El protagonista de *Colores* mira una pelea entre dos boxeadores, los considera "símbolo de la vida":

> *Despreciaban a los únicos hombres que aceptaban que la vida era dar y recibir... golpes, hasta que te mataban o te volvías idiota. ¿Yo no me había vuelto idiota, para empezar? (...) Yo no era como papá. Ni como ese boxeador. Era grande, sí; pero, en lugar de rebelarme y pelear, me escondía en una biblioteca... O pintaba "demonios" escondido en un cuarto. Escondido, pensé. Me habían humillado y me había escondido...* [16].

El artista en lugar de pelear, pinta; y tal vez no pueda dejar de sentirse culpable por esa "desviación". Se ve cobarde y humillado y a la creación como una sustitución.

La escena nuclear del desplazamiento en *Colores* es la humillación infantil que sufre el protagonista. Será reeditada a lo largo de toda su experiencia en sus fantasías y en sus contactos con los otros. El fragmento titulado "¿Por qué llora ese marica?" es una de las claves que, a través de las relaciones de una patota de niños, establece a la cobardía y la crueldad como los ejes fundamentales del contacto humano. No hay nada idílico en la infancia o los "infantes" de Polleri. El protagonista, que se pone, cobardemente, del lado de los más fuertes, termina siendo humillado. Cuando está en el suelo, todos los "cuervos" corean "Porky": estas dos imágenes/máscaras, las de los cuervos y la de Porky se reiterarán a lo largo de toda la obra en sutiles juegos de contaminación, contigüidad y oposición.

## ALIENACION Y ESCRITURA

Tanto *Carnaval* como *Colores* trazan en la mente del lector una misma imagen: la parálisis. Lo que no pueden hacer los protagonistas es actuar efectivamente en el mundo, con la cuota de racionalidad, impulso, deseo, perspectiva, balance, ponderación que esto implica. Quique y Antonio se desagotan en el mundo o reciben sus golpes, pero no actúan en él. En realidad están quietos porque se repiten y no crecen. "Ahora, cuando estoy muy nervioso sobre todo, vuelvo a la niñez. Me reencuentro con el chiquilín gordo y tartamudo que siempre está esperándome, acosándome, listo para sentarse en la lengua del gigante en el peor momento: cuando debo parecer adulto", piensa el protagonista de *Colores* [17].

El poeta nunca puede olvidarse de sí mismo, pero su egotismo es diferente al de los románticos. Su vida lo acosa porque la resume en algunos actos negativos que vuelven obsesivamente. No puede salir de sí, pero no ahonda en sí, se encuentra atrapado. Los protagonistas de *Carnaval* y *Colores* son incapaces de salir de sí mismos y también de verse. En una situación que parodia la vetusta imagen del poeta frente a la luna, Quique ve su vida como una película:

*Me senté en el cantero, con la botella entre las piernas. Volví el hocico hacia la luna. La negrura era muy peligrosa. Allí estaba siempre mi vida, toda mi vida, pasando frente a mí su interminable crónica de humillaciones, avergonzándome, matándome* [18].

La justificación del "vengador" es haber sido humillado. Víctima y victimario son las dos caras de una misma figura. Mientras la venganza tradicional repara el honor, vuelve las cosas a su sitio, recupera un orden, cruel, pero orden al fin; aquí la venganza se ejerce indiscriminadamente (primer punto de alienación), por motivos discutibles (válidos para la vivencia subjetiva, pero objetivamente cuestionables) y con frecuencia no en el plano de la realidad (primera ficción), sino en el de una segunda ficción, lo que la vuelve risible. Cuando el protagonista devuelve los golpes a figuras "reales", no fantaseadas, sus actos son igualmente arbitrarios y excesivos, por lo tanto no "restauradores".

En *Carnaval*, el protagonista tiene nombre, Quique; en *Colores*, sólo una vez se le da nombre, Antonio, cuando entabla una relación positiva. El nombre lo recorta, le da un estatuto diferencial en la realidad. La falta de nominación en la mayor parte de *Colores* forma parte de esa visión para la que los límites entre el yo y el mundo son problemáticos y ambiguos. Porque no hay una disolución del protagonista en el mundo, ni una aceptación del mismo en su realidad, su peso.

En ambas novelas lo que importa es una realidad que está más allá de todo transcurso: el papel de víctima del "yo" protagónico y el carácter de victimario de toda representación del mundo ajena al "yo". Aunque para aumentar la sensación de acoso el "enemigo" también está adentro. La oposición "judío/nazi", repetida en ambas obras resume la contraposición que se desarrolla continuamente en diversas figuras: gato/perro, pobre/rico, fracasado/exitoso. El yo siempre está del lado del perdedor.

Ese papel de víctima está íntimamente relacionado con el sentimiento de ajenidad, de soledad, que la escritura elabora a través de oposiciones:

*No había nadie. Estaba solo. Por la ventana de mi segundo piso miraba la calle como un gato trepado a su árbol mira la calle ajena, de los perros barrigones y felices* [19].

## EL LECTOR Y EL ESPEJO

Quique se fantasea una "estatua flaca y encorvada y vencida" en el centro de una plaza. "También a la gente toqueteándola y opinando sobre ella; decían que se trataba de una alegoría del hambre, de la locura, de la soledad, del fracaso, del país despedazado o, más probablemente, de nuestro asqueroso siglo XX. Ignoré estas imbecibilidades y atravesé la plaza; claro que me paré flaco, encorvado y vencido en el centro" [20]. El texto puede leerse como una representación de la lectura, de lo que significa el público para el autor, de la posibilidad de error en la interpretación que el narrador anticipa. Está el peligro de la sobresignificación: el buscar símbolos o trascendencias allí donde se debe leer directamente.

Al comenzar *Colores*, el protagonista se mira en el espejo. "Yo también soy un espejo, me dije. Pero nadie quería reconocerse en mi cara. Todos se alejaban o, directamente, querían destrozar la imagen a hachazos. ¿No había nadie en el mundo capaz de pasar mágicamente "a través del espejo", y acariciarme? Porque todos éramos espejos. Y nadie quería saltar a nuestro lado, y levantarnos. Nadie, me dije. Nadie. Nadie. Nadie" [21].

¿Es una advertencia al lector? "Yo", el indeseable protagonista de esta novela, soy tú, pero tú no vas a querer reconocerte en mí. ¿Tiene sentido entonces la lectura? Sólo el salto de la imaginación la hace posible. Hay que lanzarse como Alicia (la de Lewis Carrol, citada por el narrador) supo hacerlo.

## NOTAS

1. Carlos Cipriani López, "Todo el año es carnaval", *El País Cultural*, Montevideo, 2/8/91. Cita estas palabras de Polleri.
2. Entrevista al autor. *Colores*, Arca, 1991. No conocemos la tercera novela, que a esta altura sabemos que está escrita aunque no publicada.
3. *El payaso y sus juegos*, Montevideo, 1982.
4. Pág. 21, *El payaso y sus juegos*.
5. Pág. 22 *Carnaval*, 2ª edición, Banda Oriental, Montevideo, 1992.
6. Pág. 70, *Carnaval*, ed. cit.

...

10. Pág. 32 *Carnaval*, edic. cit.
11. Pág. 59, *Carnaval*, edic. cit.
12. Pág. 50, *Carnaval*, edic. cit.
13. Pág. 37, *Carnaval*, edic. cit.
14. Pág. 33, *Carnaval*, edic. cit.
15. Pág. 49, *Carnaval*, edic. cit.
16. "Los guerreros", *Colores*.
17. "El ogro", *Colores*.
18. Pág. 63, *Carnaval*, edic. cit.
19. Pág. 45, *Carnaval*, edic. cit.
20. Pág. 69, *Carnaval*, edic. cit.
21. "Un pincel azul", *Colores*.

## OBRAS DE FELIPE POLLERI

*El payaso y sus juegos*, Montevideo, 1982.
*Carnaval*, Montevideo, Signos, 1990. 2ª edición, Montevideo, Banda Oriental, 1992.
*Colores*, Montevideo, Arca, 1991.

## ARTICULOS SOBRE SU OBRA

Oscar Brando, "Nueva fundación de la ciudad", Montevideo, *Brecha*, 8/2/91.
Carlos Cipriani López, "Todo el año es carnaval", Montevideo, *El País Cultural*, 2/8/91.
Rafael Courtoisie, prólogo a *Carnaval*, 2ª edición, Banda Oriental, 1992.
Jorge Varlotta, *"Carnaval"*, Montevideo, *El País Cultural*, 26/8/90.

# CARLOS LISCANO:
# LA POETICA DE LA SOLEDAD

*Oscar Brando. Uruguayo, profesor y crítico literario. Colaborador estable del Semanario Brecha. Contribuyó de manera fundamental en la preparación del Diccionario de la Literatura Uruguaya. El estudio que entregamos fue especialmente realizado para Deslindes.*

# CARLOS LISCANO: LA POETICA DE LA SOLEDAD

OSCAR BRANDO

La historia de la novela moderna es la de la autoconciencia de la escritura. Raymond Federman afirma que la dificultad que hubo siempre para definir la novela tiene que ver con el nacimiento de ésta: "la novela nació sin forma, y por lo tanto, a lo largo de su evolución ha desafiado y rechazado todo tipo de forma impuesta". Las poéticas clásicas no tuvieron ejemplos de dónde crear una preceptiva del género. Cervantes será testigo y actor del redescubrimiento de la poética aristotélica y utilizará su novela mayor como campo de experimentación: el Quijote es parodia pero es al mismo tiempo confirmación de un género que nace al impulso de la imprenta y de una incipiente sociedad de masas que se apresta a la lectura individual. Las indecisiones de la novela se observan durante el siglo XVIII. El ejemplo más evidente es Sterne quien continúa la parodia del género, y los novelistas ingleses que aún están haciendo pruebas con las posibilidades de un género amorfo. El siglo XIX es el de la retórica de la novela. En él, como dice Federman, "la novela estuvo a punto de adquirir un molde definitivo al convertirse en una forma ultra-realista", en un "espejo de la realidad". Federman dice que esto sucedió porque se consideró la novela no como una forma de arte sino como un documento social. Contra la tradición paródica de Cervantes o Sterne los novelistas del siglo XIX intentaron el más imperfecto engaño a los ojos, fundiendo (confundiendo) la literatura y la vida. Stendhal afirmará que la novela es un espejo a lo largo del camino de la vida. Esta afirmación parece volvernos a la mímesis platónica ejemplificada en el libro X de *La República*: el espejo que gira en torno al mundo y lo reproduce, creando una ilusión de realidad (que en Platón no es realidad sino imitación de la verdadera realidad que es el mundo de las ideas).

La maduración de la novela, el "arte burgués" como nos hemos acostumbrado a llamarlo, se produce como intento de apropiación de la literatura. El escritor es un dios que crea un mundo del que se apropia: la novela es también un recurso para abarcar, para entender y en definitiva para poseer el mundo (el realismo socialista en nuestro siglo confió en la misma fórmula: un arte al servicio de la comprensión y la modificación de la realidad). Esta confianza en la novela compitiendo con el registro civil, en la novela como espejo de la vida, en el novelista como ser omnicomprensivo entrará rápidamente en crisis. Y si bien todo el arte se seguirá postulando como un acercamiento a la realidad ya no se creerá en el poder de entenderla plenamente. El intento de apropiación, el "robo" de la realidad tendrá su ironía en Mme. Bovary: la provinciana francesa pretende adueñarse de la realidad con la hipóstasis (unión entre) de las novelas y la vida. La novela de nuestro siglo hereda ese espíritu crítico. La parodia más cruel de la unión hipostática entre la

novela rosa y la vida se ve en el capítulo 13 de *Ulyses*. En él Joyce crea un personaje de folletín, Gerty MacDowell, dueño de todos los tópicos de la novela de amor: la belleza, la ensoñación, la melancolía; un dechado de cursilería que Joyce observa en el estilo más edulcorado del género: Gerty MacDowell, que lleva al éxtasis masturbatorio a Leopoldo Bloom mientras le mira las piernas "era... zapatos muy ajustados? No. ¡Es coja! ¡Oh! El señor Bloom la observaba al alejarse cojeando". Así culmina la visión romántica, el sueño literario del capítulo 13.

Cuando Dostoievski concibe *Crimen y Castigo* lo hace como un diario de Raskolnikov y así comienza a escribirlo. La novela en primera persona se transformará luego en la que conocemos: relato en tercera persona con narrador omnisciente. Ese cambio significó una modificación en la propensión natural del escritor ruso al relato en primera persona. Si recordamos las circunstancias creativas de *Crimen y castigo* veremos cómo allí confluyen su regreso de Alemania donde se manifiesta la pasión por el juego, la muerte de su hermano y el cierre de la revista que editaban, con la ruina consiguiente, el deber de hacerse cargo de la familia del hermano. Estas circunstancias trata de paliarlas aplicándose tenazmente al trabajo. Comienza a escribir *Crimen y castigo* pero el cumplimiento de un compromiso editorial le obliga a dar forma en menos de un mes a *El jugador*. Abandona provisoriamente *Crimen y castigo* y le dicta a su secretaria (que poco después se convertirá en su esposa) una novela en primera persona en la que acusa esa pasión reciente: el juego. Esa experiencia literaria de muy marcado contenido autobiográfico y que se propone en primera persona pudo liberar (considérese esto una hipótesis, aunque no de este trabajo) a Raskolnikov de su diario íntimo y otorgar a una tercera persona narrativa la misión de contar la novela.

Cervantes inaugura la angustia por la certidumbre perdida, el abandono de la utopía, la duda ante la épica, la mirada perspectiva y con ellas la novela moderna. (Carlos Fuentes dice que Bernal Díaz vaciló y así perdió el camino de la épica para encontrarse con el de la novela). En esa incertidumbre el narrador se vistió de autor y elaboró distintas trampas para crear un modelo. Entre esas trampas se debate la novela del siglo XVIII: epístola, diario, intrusión del narrador. Pero el siglo XIX confía por un instante en la existencia de la realidad y regresa a la mímesis: el artista es el dios tras bambalinas que inventa un mundo completo pero aparenta ubicarse fuera de él, simulando que ese mundo es una copia de la realidad. Flaubert dice creer en eso pero lo traiciona: realiza la tarea titánica de excluirse de su obra mientras sufre carta a carta la elaboración de Mme. Bovary. Y aunque jamás haya gritado "¡Mme. Bovary soy yo!" igualmente lleva adelante la destrucción de una religión que había ayudado a crear: la religión del arte. Convulsivo, endemoniado, Dostoievski sufre todas las enfermedades de sus personajes. Vive dividido entre sus debilidades y cuando logra zafar del diario de Raskolnikov cae en *El jugador*. El 16 de junio de 1904 no es cualquier día: con una estrategia de enmascaramiento Joyce recupera el tiempo y el espacio perdidos en el exilio recorriendo un laberinto de palabras, parodias y literaturas. Su experiencia es su cultura: en el día que descubre a Nora Barnacle, descubre también que sigue siendo el niño perdido (Esteban) que busca

a un padre y encuentra a un miserable humillado en un burdel de Dublín. Flaubert, Dostoievski, Joyce demuestran la imposibilidad de copiar el mundo y lo difícil que resulta excluirse de esa representación. Camus lo intenta inventando una lengua neutra y se decreta la muerte del autor. El *nouveau roman* es tal vez el último intento de objetividad por la vía de la objetualización de la palabra: se funda la novela del lenguaje. La novela latinoamericana recompone el espacio de conflicto y renueva la utopía del "no hay tal lugar". Arte de la contraconquista trata de crear otra realidad, una realidad mejor —un nuevo mundo en una nueva novela— mediante las ideas y el lenguaje al lado de la acción política.

## CARLOS LISCANO: LOS LIBROS SALVAJES

¿Cómo ingresa un nuevo narrador en la selva confusa de la literatura? ¿Cómo se establece su deuda con la historia de la literatura, proceso y contexto de su obra? Cada creador encaja en un espacio de crisis de esa contextura. Su obra ocupa un lugar semivacío y semipleno que él debe ayudar a cerrar. Cada novelista escribe (a cada novelista se lo lee) desde el lugar que le deja (desde el lugar en que se estaciona) la tradición de la novela. Y por supuesto desde el espacio histórico que él ocupa, con su biografía. Las preguntas que el lector debe formularse son ¿desde dónde escribe este escritor?, ¿desde dónde lo leo? Las preguntas que se formule este trabajo serán pues, desde dónde escribe, desde dónde leemos a Carlos Liscano.

Partiendo de un paradigma consagrado, la herencia más cercana a Liscano en la novelística latinoamericana es la de los escritores del *boom* y sus obras epigonales: las de los 70. Ningún lector puede desconocer la importancia que en la narrativa del subcontinente tuvo la experimentación con la palabra ni tampoco la presencia de una realidad histórica que impelía a la denuncia. Hubo manifestaciones literarias que apelaron a uno u otro extremo; pero sin duda hoy rescatamos como lo más valioso de la narrativa de ese período a aquellas obras que a partir de ambas actitudes, reinventaron el lugar de la novela. Las novelas de los dictadores escritas en la década del 70 conjugan nuestras tradiciones de oralidad y escritura, de cosmopolitismo y regionalismo, de aculturación y barroco de la contraconquista. La resurrección de la novela histórica retoma el carácter ensayístico de la escritura latinoamericana y ejercita un juicio que es a la vez histórico y ético. La densidad del lenguaje sigue protagonizando obras tan dispares como *La consagración de la primavera* y *El limonero real*.

Liscano se inserta en esa tradición desde una posición singular. Su situación de prisionero lleva implícita un acto de denuncia. Pero no puede hacerlo desde afuera (como Arguedas exhibiendo el dolor en su novela *El sexto* o Mauricio Rosencof satirizándolo en su reciente novela *El bataraz*). A su vez encuentra en la escritura ese acto liberador que necesita su encierro. Si la antinovela describió el objeto para destruirlo y llega a una objetividad que no es la de la representación sino la de la escritura, Liscano se encuentra sin objetos e intenta construirlos con la palabra: desde una situación opuesta llega a la misma repuesta: *la objetividad de la escritura*. Imprevistamente los dos componentes de la narrativa latinoamericana quedan reunidos con la necesidad narrativa de Liscano. Pero imposibilitado de escribir

desde afuera, la obra de Liscano será la mirada interior, la descripción del mecanismo, la revelación de un proceso, el de la creación literaria, donde el tirano, como en *Yo, el Supremo*, es el poseedor de la palabra.

*La mansión del tirano*, último de los libros publicados por Carlos Liscano (uruguayo, 1949, actualmente radicado en Suecia) es, sin embargo lo primero que escribe, según su propio testimonio, "con alguna intención". En el epílogo que cierra la edición de la obra (1992) Liscano explica las aventuras de esa novela: una primera versión fue escrita en el año 1981 y secuestrada al año siguiente por las autoridades de la cárcel donde Liscano cumplía una pena como prisionero político. La segunda versión, que salió de la cárcel en 1985 junto con los últimos presos políticos, más una sucesión casi infinita de correcciones (Liscano afirma que la corrigió 400 veces), dan como resultado la novela que hoy leemos. Junto con *La mansión del tirano* es amnistiado otro libro que Liscano también escribe en la cárcel: *El método y otros juguetes carcelarios*, que será publicado en Estocolmo dos años después (de los años de cárcel quedarían por referir algunos poemas recogidos en *¿Estará nomás cargada de futuro?* y una novela inédita, *La vida al margen*, que recibió una mención en el concurso de narrativa inédita de 1991 organizado por la IMM).

Este primer período de creación de Carlos Liscano ofrece revelaciones imprescindibles para entender la formación de algunos trazos que persisten en su literatura una vez que sale de la cárcel y se instala en Estocolmo.

Al principio de *El método*... encontramos una serie de epígrafes entre los que destacamos uno: "Pero alguna cosa ha de contarse, a nadie le gusta que no le cuenten nada". La cita, sin indicación de autor, figura como extraída de *La mansión del tirano*, pero el lector no tiene, en el momento en que aparece el libro, ninguna referencia de esa obra. Puede afirmarse que las citas funcionan como entidades autónomas, de ahí que el lector no esté obligado a conocer al autor y a la obra que se citan para entender el sentido del texto que aparece como epígrafe. Pero también puede decirse que toda cita indica al lector el diálogo que la obra efectúa con otra obra, en este caso la que se llama desde el epígrafe. De esa forma aunque el lector desconozca autor y obra del texto-marco citado, sabe que cualquier información que de ellos pueda obtener auxiliará la lectura de la obra enmarcada. En nuestro caso no hay *La mansión del tirano* para que el lector recurra ni autor indicado del que el lector pueda recabar datos (la indicación de autor es sabiamente omitida ya que hubiera sido inútil: el lector sólo sabe que el libro que aún no comenzó a leer pertenece a Carlos Liscano pero ignora todo acerca de él); no se cumple hacia afuera, en sentido pragmático, esa referencialidad. Sin embargo la cita dice por sí y advierte una de las mayores preocupaciones que acosan al narrador Carlos Liscano: la necesidad y la imposibilidad de contar. Si *La mansión del tirano* no existe para el lector de *El método*..., sí existe como construcción textual y como imagen en el creador. Dueño y dominador de un texto al que el lector no accede, el creador lo usa con dos mensajes: el que está sugerido en el fragmento (que aparecerá una vez publicada la novela en su capítulo 3) vinculado a la construcción de una poética del relato; y el que se postula desde la

imagen que dará título a la novela. La Mansión, el Parque, el Salón de los Espejos son los lugares en que quedan prisioneros los personajes que inventa El Maestro en lo que será el capítulo 11 de *La mansión del tirano*: bajo una leyenda que dice: AQUI SE VIENE A CUMPLIR un "hombre sentado deja de escribir, levanta la cabeza y haciendo un gesto sonríe". La Mansión es una imagen incluida en un espacio mayor estigmatizado por la máxima penitenciaria; el tirano será por contagio el escritor condenado a buscar esa forma de fuga que es la escritura y a encerrar a sus personajes en esa cárcel de palabras. Estas señas de *La Mansión*... se reúnen con aspectos sobresalientes de *El método*... y fundamentales en la consideración de la cuestión ¿de dónde escribe Liscano?: fundan un texto cautivo y tirano, humanizador y liberador.

El prólogo de *El método*... nos permite continuar el razonamiento realizado ya que destaca la importancia del lenguaje y la soledad del escritor. En la circunstancia de creación a la que hace referencia —la vida carcelaria—, la palabra es el símbolo humanizador, es la opción de construir, es el combate a la desintegración y es a su vez la posibilidad de escapar, de irse, de romper el aislamiento. La cárcel confirma la condición de soledad del creador con la misión de evasión y comunicación: el escritor construye con la palabra un mundo vicario que enfrenta su inexistencia como ser humano, y le permite existir para otro: "Fundamental era la palabra, el lenguaje. En la cárcel las palabras adquieren un valor del que carecen en su uso normal. No poder hablar, la represión bestial contra la palabra (las bestias no hablan), el intento de imponer silencio eterno sobre y entre los presos, hace que el simple hecho de escribir una carta acabe en meditaciones sobre la importancia de la comunicación. Yo he visto una palabra como un bichito de luz volar en mi celda durante semanas y no creerla".

Los "cuentos" que Liscano reúne en *El método*... insisten en el simulacro que significa escribir ("Contar el cuento") y también en la potencialidad del escritor para crear más de una humanidad ("La historia interminable"). Al cerrar "Contar el cuento" Liscano escribe: "Pero es que los cuentos, como la vida, nunca acaban. De ahí que todo final es una derrota, una imposibilidad de seguir contando. Pero también, además, el reconocimiento del artificio, de lo convencional, y, de entre las convenciones, aquella que da existencia a los demás: el último punto es un implícito dar lugar, un hacerse a un lado, un pasajero dejar que el otro haga su propio cuento, que se cuente, y sea".

En "La historia interminable" el narrador moribundo descubre el secreto de la obra inacabable en la fórmula 2 a la potencia 64: inventados dos personajes cada uno crea otros dos y así sucesivamente hasta que no exista posibilidad de contarlos: "Dejaré una obra inacabable, pero perfectamente construida (...) Esa es la ley. Sé que no habrá lector para toda mi obra". El creador oscila entre la apelación imperiosa al lector abriéndole la obra para que él la recree interminablemente y la tiranía de su dominio, la impronta de su existencia. Esa desmesura de aspiraciones pautará la obra salvaje, primitiva de Carlos Liscano.

La otra pregunta relevante que abre un campo de especulación especialmente significativo en la obra de Liscano (y de todo creador) es la que se hace al principio de "Contar el cuento": "¿quién cuenta el cuento que se está contando?".

Empecemos por algún lado. Los equívocos y confusiones entre los personajes de una obra y su autor son tradicionales. Mario Arregui, a propósito de un cuento de amor, pedía encarecidamente que no se lo confundiera con el protagonista y recordaba una advertencia escrita por Onetti como dedicatoria de un ejemplar de *El pozo*: "Onetti=Onetti; Linacero=Linacero". A esta confusión abonada por la idea —no del todo errada— de que toda obra literaria tiene como origen una experiencia del autor, debe sumarse otra de distinto calado y que tiene que ver con quién cuenta el cuento. Si el narrador está dramatizado, si es un personaje del relato, y éste se cuenta en primera persona, la confusión dependerá de cuánto creamos que hay del autor en ese personaje. Mauricio Molho nos advierte que siempre que el lector lee *"yo"* se incluye en la historia; de donde la identificación del narrador con el autor dependerá de la posibilidad de identificación del lector: con el personaje y, por tanto, como posible autor de la historia contada. Si la narración se hace en tercera persona sin que el narrador se haga "presente" en la acción del cuento la tendencia suele ser pensar que el autor es quien cuenta. Esta fusión entre narrador y autor se acentúa cuando el narrador se entromete a opinar y es menor la propensión cuando se preocupa de "filmar" sin realizar comentario alguno (objetivismo). Entre medio la gama de posibilidades es grande. El problema del narrador está también vinculado al efecto de veridicción. Desde el QUIJOTE estamos habituados a los artilugios que inventan fuentes documentales de donde se toma la historia o aluden a "certificados" de la existencia real de los acontecimientos que se cuentan. En este juego de simulacros hay a veces la pretensión de incluir al "autor" como garantía de la verdad.

La teoría y la práctica literarias han ido variando su visión de este tema. En la década del 50 de nuestro siglo se decretó la muerte del autor y el grado cero de la escritura. Según una fórmula feliz que dio título a un libro, se auguró "la hora del lector". Las teorías de inclinación estructuralista optaron por la creación de categorías virtuales que distinguieran los componentes interiores de la obra de los referentes reales y los actores vivos del acto de comunicación. En ese sentido se creó el "narrador" como categoría de la obra, producto de sus relaciones internas. A su vez se habló de un "autor implícito" o "segundo yo" del autor, que respondiera por la visión de cada obra y liberara al autor real de la responsabilidad por las inferencias ideológicas heterogéneas que se puedan hacer a partir de sus distintas obras.

Liscano se propone con verdadera obsesión el tema de la "autoría". En "Contar el cuento" responderá a la pregunta formulada: "No se sabe. Se sabe sí, pero no debería saberse. El que cuenta es muchos. No demasiados, pero suficientes. La respuesta es falsa por necesidad. Para poder contar tendría que ser posible no adoptar ninguna posición". Ubicuidad del narrador, una poética más completa en este sentido la propone Liscano en "Los planes": "Una tarde de octubre (...) comencé a darme cuenta que todos los personajes que hasta ese momento había inventado consistían en uno solo al que mi antojo cambiaba de nombre (...) ese personaje era yo. (...) Fue cierto, a partir de esa tarde, que todas mis invenciones, los personajes, las aventuras imaginarias, los inacabados e inacabables cuentos (...) se reducían a una única invención ininterrumpida, una sola historia y una sola necesidad: la de

contarme a mí mismo". El plan trazado es extrañarse de sí, trasvestirse, escribir para inventarse: escindir el narrador del personaje, el autor y sus criaturas sin lograrlo plenamente, sin poder ser en plenitud su personaje literario porque, al fin de cuentas, alguien siempre tiene que seguir contando.

## LA MANSION DEL TIRANO: HANS EN EL SALON DE LOS ESPEJOS

"Creo que es notorio que escribo desde la cárcel —o en la cárcel o a causa de la cárcel, lo que no es figura ni supuesto sino verdad— y no sé cómo puedan llamarse estas historias o crónicas, sólo que, si me pongo a escribir nunca saco lo que me propongo, aunque lo curioso es que siempre sale algo. Confundo recuerdos, temas, ideas, ocurrencias, frases que se perfilan un instante y desaparecen en seguida, pero no escribo lo que me propuse. Escribiendo derivo de una cosa en otra sin concretar en nada cierto o seguro y puedo seguir, flotando, horas, como una nube de verano sin llegar a chaparrón ni a cielo". ("El método")

Circunstancia inevitable de creación, el encierro afectará la poética de la escritura. En el cuento "El método" Liscano duda enfáticamente de las retóricas clásicas del cuento y postula como solución alternativa y complementaria a la "ninguna posición" de "Contar el cuento": *la adopción de un punto de vista*. El lenguaje es quien establece y defiende el punto de vista. De allí que para definir la situación del escritor use esta imagen: "El cuento hoy es, o debería ser, un jirón arrancado a la realidad de las palabras que deje en el desgarrón los flecos al aire".

La obra que encarna en forma ejemplar esa crónica es *La mansión del tirano* y los textos provocados por ella que se conservan inéditos. *La mansión...* es, como hemos dicho, la primera experiencia seria de escritura que admite Liscano. Escrita fundamentalmente durante años de encierro fue corregida numerosas veces y preparada para su publicación que, como también se sabe, será tardía.

Texto agotador, agobiante, fue depurado de extensos fragmentos que su autor no quiso incluir como escolios: muchos conciernen al acto de creación. Texto inagotable, inspiró en su autor la idea de infinitud en un sentido muy distinto al de "La historia interminable": "En algún momento he creído que sería capaz de continuar toda mi vida escribiendo *La mansión del tirano*, desarrollándola" (inédito). Esa sensación condujo a Liscano a un proceso muy singular: "Después de haber escrito una versión más o menos definitiva de *La mansión...*, estando en Suecia, seguí escribiendo un diario sobre la vida de Hans. No sé por qué, tratando de explicármelo a mí mismo, tal vez. Acaso trataba de conocer algo más sobre él, su persona, etc.". Este diario se conserva inédito. Liscano lo comienza el 19-10-86 y lo cierra en enero de 1989. Equívocamente, al presentarlo, dice "el diario de Hans". Tenemos entonces la novela publicada en libro, las notas eliminadas y aun un diario del que tendremos más adelante que decir algunas cosas.

Una difícil y siempre parcial definición de *La mansión del tirano* nos llevaría a hablar de la novela del punto de vista. El capítulo I se arma como un juego de piezas donde cada fragmento repite en algo el resto de los fragmentos pero presenta un aspecto diferente. El vehículo de este procedimiento es el acto de enunciación: "Salí

de casa corriendo, iba hacia el ómnibus, se me hizo tarde, partí corriendo, como si fuera en helicóptero. Me dije: Ahora tienes que salir como en helicóptero" (pág. 14). No hay realidad si no se la menta. Es más: la aparición de una imagen, por disparatada que parezca, constituye una realidad que afecta los acontecimientos y existe y puede ser usada o guardada para su mejor uso en otra circunstancia: "Me pregunto si en lugar de como en helicóptero hubiera venido como en tílburi. O en trineo" (pág. 14). Y poco más adelante: "pienso en la escena con la que no he podido, mantengo el trineo en reserva..." (pág. 15). El lenguaje es vehículo del punto de vista y es a la vez estrategia de su radicación. La obligación de contar una historia compele a la invención del personaje: será Hans o Franz o M o el hombre que sale hacia el ómnibus o el hombre que trabaja o el que sueña o finalmente el Maestro o nadie. Pero es sobre todo el hombre manipulado (¿o el manipulador?) el que es contado (¿o el que cuenta?): "Si es cierto lo que se dice, y sólo en caso de serlo, una agradable mañana de fines de otoño alguien se entretiene jugando con un hombre" (pág. 11). Así comienza la novela. En el capítulo II se reitera: "Es evidente que alguien está entreteniéndose con un hombre en esta agradable mañana de otoño" (pág. 21). Y todavía en el comienzo del capítulo III se dice: "Puede aceptarse sin dificultad que alguien se está malentreteniendo otra vez con un hombre". ¿Quién se entretiene con el personaje? ¿Quién es que lo manipula a su antojo para hacer existir esa construcción recurrente hecha de sus acciones misteriosas y pautada por sus pensamientos? "Nada permite suponer que sucede más de lo que sucede. Sin embargo así se hace. Puede argumentarse a favor de esta última conducta diciendo que siempre hay otra manera de exponer las cosas, que siempre la verdad tiene distintos modos" (pág. 25). El modo de exponer modifica el modo de ocurrir; el narrador está sometido a una condena: "alguna cosa ha de contarse, a nadie le gusta que no le cuenten nada".

La clave está pues en el punto de vista y la transformación más radical del punto de vista es ser otro. "Hoy soy M, quiero ser M, ¿por qué no? (...) Cuántas veces me he dicho: ¿Qué estupendo si yo fuera M? Pero nunca lo he sido. Creo que si fuera M todo sería diferente" (pág. 31). El capítulo IV al que pertenece esta cita se titula "Cambiar de punto de vista no sólo es una necesidad sino que puede resultar una experiencia saludable". Ahora se produce una dispersión del punto de vista: la primera persona narrativa, "yo", queda oculta, como resultado de su transformación en M que será el que piensa la escena: la escena puede ser pensada (existe) gracias a esa trasmutación del narrador en M. Como remanente de este proceso queda Hans que es el hombre que duerme y sueña.

El sueño de Hans comenzará, a partir del capítulo IV, a invadir el relato. Es un sueño que avanza por una geografía laberíntica (su espacio emblemático será la galería del capítulo VIII) pero que permanentemente se ovilla, vuelve atrás, se explica a sí mismo. El sueño de Hans tiene un paisaje penumbroso y un muro junto al cual Hans cuenta sus pasos (pág. 37). Los movimientos de Hans se enlentecen y casi se suspende su vida; pero fija sus objetivos y con ello cree trascender su existencia: sus objetivos habrán de seguir existiendo por el mero hecho de haberlos pensado (pág. 39).

M se adueña del relato e imagina una escena: Hans está en su casa y duerme; es un altillo de una vivienda con almacén. Hans duerme y tiene un sueño: en él se

ve saliendo de su casa y recorriendo la ciudad. Pero rápidamente lo invade una obsesión: una vez que ha salido alguien se ha metido en su cama, ha ocupado su lugar. Hans se siente usurpado por el hombre que ocupa su lugar; también por el rengo Leiva que se le aparece. Mientras tanto una imagen va creciendo y centraliza la atención del relato: el árbol. "Mira el árbol, las hojas, se aproxima un paso. Sí, piensa, es claro, no son veletas, las hojas son de lata y el viento las sacude, suenan. Aquí hasta el pan ha de ser de acero" (pág. 36).

El capítulo V, "El árbol como fundamento", pretende seguir el periplo del sueño de Hans pero se tropieza con una frase: *El papel es de metal* (pág. 41). Desea entonces volver al árbol. En los apuntes que Liscano eliminó de la versión definitiva mucho se ocupaba del árbol: "La preocupación constante por garantir la unidad lleva a definir un centro, que pudo ser otro —la ballena, el trineo, la bicicleta, la noche o el mismo H— pero que es El Arbol. El Arbol es un cuerpo cuya fuerza gravitatoria engendra un sistema en el que todo cabe, moviéndose en torno a El. Pero, ya se dijo, el aspecto formal no lo es todo, hay que considerar la función (...) Para alcanzar lo concreto y ubicar lo contingente en lo necesario hay que situar cada elemento en su propia malla de relaciones que lo determina y plantear explícitamente que El Arbol sólo existe en virtud de la definición que de El se hace". Totalidad y centralidad son los atributos de la imagen del árbol, que pugna contra la dispersión. Pero esa imagen, siendo central, es un objetivo: "En cuanto a Hans y a El Arbol son, sin duda, objetivos que están estrechamente ligados y se suponen recíprocamente. El Arbol es necesario para que Hans vaya hacia "algún punto" y produzca sus efectos. Pero, a su modo, H es también necesario para establecer El Arbol. Históricamente, como hecho, H es anterior a El Arbol" (inédito).

De regreso al árbol, a Hans se le cuelan la escena del hombre verde que ha ocupado su cama, que se acuesta vestido, y un dolor en el pecho. El dolor, la marcha y su cuenta, la intrusión, crearán un remolino en Hans que le impide llegar al Arbol. Los acontecimientos se ramifican y cuando cree actuar la memoria de Hans instalando los hechos resulta que "al pasado se lo comió el tiempo" (pág. 52) y entonces retornan las obsesiones que anulan los recuerdos: el cálculo de los pasos, la necesidad de un médico, el riesgo de un interrogatorio sobre el hombre que está en su casa.

De forma muy evidente las recurrencias del relato remiten al narrador encerrado. No sólo por los signos del encierro: el muro, los pasos que se cuentan, el ruido a metal, sino también por las obsesiones y la anulación del tiempo. Como en el poema 2 de *Trilce*, también poema carcelario, los movimientos son circulares, vuelven al punto de partida, pero ese punto de partida no puede ignorar el agobio del movimiento inútil. Cuando en el capítulo VI el lector lee "Un alto en el camino con el único fin de tomar aliento" piensa que la novela va a proporcionarle una tregua. No sólo no es así sino que a lo largo de los capítulos siguientes el lector seguirá el camino de Hans y verá que él parece ciego y sin retorno. El relato genera siempre una impresión sin salida: o la circularidad que va agotando o el extravío que no conduce a ningún lado.

El capítulo IX, "Desnudo en el mundo", es el esfuerzo supremo por reconstruir el pasado en la memoria, cuidando de que sea su pasado libre de intrusiones. En la

morosa y fundamental disquisición que es el capítulo IX Hans se va dando cuenta de la escasa propiedad que tiene sobre su pasado y por consecuencia sobre su presente. "La vida era la narración del pretérito y, al no tenerlo, se quedaba sin palabras, aspirando en el vacío". Las continuas decepciones no detienen a Hans que de todas formas parte decidido hacia atrás a recuperarse, a adueñarse del tiempo perdido. "Avanzaba a través de su memoria y no había nada que le dijera algo. Ni una emoción fuerte, ni una convicción indudable, aconteceres. Lo que le había ocurrido eran accidentes. Veía la vicisitud de los hechos, la arena de sus horas, el musgo creciendo en los relojes, el turbio trasfondo de sus días, el verdín en la pasta de las cosas, el agua estancada de sus noches entre paredes, la pelusa de las madrugadas, el óxido de las rutinas, la felpa de los sentimientos, la humedad de los colchones, la herrumbre total que se había apoderado de su maquinaria. Era un hecho, había vivido de prestado, flotando, entre la realidad y la ficción".

Una de las imágenes con las que el narrador describe la memoria de Hans originará en Liscano su obra más lograda hasta el momento: la novela breve "Agua estancada". En "Agua estancada" Liscano revive *La mansión*... demostrando que sus protagonistas son víctimas de sucesivos encierros de los que pugnan por escapar. Los laberintos de *La mansión*... desembocan siempre en el propio protagonista que no puede zafar de su persecución. Construye entonces un Universo que es "proyección de la ética personal". La elaboración de ese laberinto, el ordenamiento del caos a partir de un punto de vista que se multiplica, pero que permite avanzar en el dolor de existir como consagración de la vida, dan sentido a la lucha de Hans y permiten que el capítulo IX se cierre con un objetivo. En la soledad de su tarea Hans se reencuentra con las cifras del mundo y logra penetrar a un lugar que reconoce y no como su casa: es su casa, no ha salido entonces de ella, pero no es, porque ahora su ventana no da al campo. Encuentra su propio periplo en el *Plan General* (cap. XI) y descubre que efectivamente no es su casa sino el lugar estigmatizado donde, por fin, el Maestro cuenta la historia de La Mansión con el Salón de los Espejos. "—Tenía espejos por todas partes y decíamos que era el Salón de los Espejos y nosotros éramos ellos" cuenta el Maestro (pág. 145). "...éramos otros y tenían una casa muy grande que era la Mansión y un Parque que rodeaba la Mansión. Síí. Y hacíamos que el parque era enorme. Decían que eran otros y teníamos la Mansión con el Salón de los Espejos y nadie se enteraba porque cuando venían nos hacíamos los de antes y sólo veían que estábamos en la pieza del fondo. Pero nosotros sabíamos que somos otros y que estaba el Parque" (págs. 147-148). La posibilidad de huida es entonces esa ilusión de ser otros en esa Mansión cuyos espejos permiten convertirse en otros. La conclusión se alcanzará cuando Hans logre tener su propia historia que cuenta con el Maestro en el capítulo XII. "Segunda parte. Donde Hans tiene su propio capítulo y una aventura emocionante". El final de *La Mansión*... será un regreso a los orígenes: será el descubrimiento de la libertad en la posibilidad de contar, instancia en que Hans se funde con el Maestro y en la que el narrador es el protagonista porque ha encontrado la posibilidad de ser otro. Será, como estipula el cierre del Plan General, un "Final feliz. Triunfo moral de la razón y la constancia" (pág. 141).

## DIARIO Y SOLEDAD ("EL TURBIO TRASFONDO DE SUS DIAS, EL AGUA ESTANCADA DE SUS NOCHES")

La soledad del personaje de "Agua estancada" se construye en un proceso de elaboración que se inicia en *La mansión*... y que incluye los textos escritos entre una y otra obra. En *La mansión*... leemos: "Hasta donde conseguía recordar la soledad había sido su manera de estar con los otros, su modo de no negarse a conocer, de respetar la necesidad ajena de soledad" (pág. 129). "Agua estancada" permite a Liscano cumplir con la tarea de convertir a Hans en otro. El protagonista y narrador de "Agua estancada" debe iniciar el camino de regreso para reencontrarse consigo mismo. Aquí Liscano ya no escribe desde el encierro de la cárcel sino desde sus secuelas: mientras la cárcel lo obligó a ser otro para sobrevivir, el mundo de afuera lo encuentra extrañado. Liscano convierte este extrañamiento interior en extranjería y atribuye "Agua estancada" a su desubicación en un país extraño, aceptando implícitamente que es un extraño en todo lugar, que ha perdido su país y su lengua y debe reconstruirlos. Desde el lugar de encierro Hans elude el dolor porque su cuerpo se le escapa; reencontrado su cuerpo el personaje de "Agua estancada" reencuentra también el sufrimiento físico y materializa el dolor del desarraigo en las raíces (de sus dientes) al aire, que exhiben y simbolizan su residencia en la tierra.

Para complementar el estudio de este aspecto en la obra de Liscano deberíamos observar con cierto detalle dos de los textos escritos entre *La mansión*... y "Agua estancada": la novela *Memorias de la guerra reciente* y el inédito diario de Hans. Haremos un brevísimo comentario sobre uno y otro.

En el cuento "El método" Liscano hace alusión a un cuento de Dino Buzzati que lee en la cárcel y sobre el cual tiene un proyecto de trabajo. No será ese cuento, "Los siete mensajeros", ideal ejercicio de cálculo matemático para construir una realidad abstracta, sino la novela *El desierto de los tártaros* la que tome Liscano como modelo para *Memorias de la guerra reciente*. *Memorias*... trata de la pérdida del sentido de una vida y de la adquisición de otro. La leva y una disciplina absurda convierten al protagonista en otro, lo desplazan hacia el sinsentido que el personaje va aceptando imperceptiblemente. Esa zozobra, ese destino, está también en el diario de Hans. De este diario no se hace responsable Hans ni tampoco Liscano: cuando Liscano quiere interceptar el diario abre un paréntesis, usa la primera persona y aclara C.L. Es un diario sobre Hans escrito por un narrador que usa la tercera persona marcada con continuas fórmulas de impersonalización. "Porque tal como yo ... he soñado, la voz que narra podría llegar a narrar "todas las cosas", dice Liscano en unas líneas introductorias al diario de Hans.

La voz de *La mansión*... se extiende ininterrumpidamente, se transforma en otros narradores, se viste de personajes (se dramatiza): es la voz que escribe el diario de Hans, pero es también la del diario de la inédita *La vida al margen*, o la del personaje protagonista de *Memorias*... que escribe un casi diario de su abyección (el libro se abre con una cita del diario de Kafka: "Yo lucho, nadie lo sabe") o la del protagonista de "Agua estancada". De esta forma *La mansión*... se convierte, pese a la desconfianza de Liscano, en su texto total, en virtud de un narrador que no puede liberarse del encierro y que lo intenta mediante la "liberación" de múltiples narradores.

Volviendo sobre Hans el diario dice: "Quizá Hans es sólo un individuo muy limitado, con escaso desarrollo espiritual. Le faltan experiencias decisivas, como el amor o la paternidad. Quizá su tendencia al vuelo abstracto esté en relación con la ausencia. Ausencia no de grandes hechos sino de los otros, los cotidianos y rutinarios que acaban por llenar una vida". En las obras de Liscano efectivamente pueden faltar esos hechos que dan sentido a una vida. O por el contrario pueden abundar, sobrar, como en *Memorias*... o en "Agua estancada" pero en ambos casos anular el desarrollo espiritual de que habla el diario. "En definitiva, cada uno es un cerrado secreto. Todo puede ser en una vida. O, si no en una vida, por lo menos sí en las vidas de todos los hombres. Hans, en cualquier caso, es nada más que un hombre, es decir una parcela, una mácula más sobre el planeta. Ya desaparecerá algún día" (diario de Hans, 10-2-87, inédito).

La soledad de Hans, la soledad del hombre que trabaja en *La mansión*... (págs. 15-16), será luego la soledad del protagonista de "Agua estancada". El personaje desaparece, se convierte en otro, pero la soledad continúa. "Debo decirle lo principal, lo que aún no le he dicho. Pero lo principal, ¿qué era? Entonces dije, tratando de definir eso: Ulrika, no hay nada más triste que el agua estancada. Hay noches que son como agua estancada entre paredes, yo las he vivido, por miles" ("Agua estancada", pág. 79). La poética del encierro vuelve a actuar imprimiendo en el personaje el sentimiento de la soledad.

No sólo muchos aspectos de las obras comentadas sino otras obras de Liscano han quedado sin analizar. La tan particular experiencia vital y literaria de Liscano, el empeño de convertir su encierro en literatura, ha dejado marcada a fuego la obra de este narrador que, a nuestro entender, no se ha liberado de esa prisión. El narrador proteico de *La mansión*... condenó a un extenso diario toda la obra de Liscano. Las búsquedas diversas han desembocado siempre en una imagen primera: el narrador encerrado entre paredes, como agua estancada.

La narrativa de Liscano ha sido hasta ahora una formidable búsqueda de identidad en el tiempo perdido, desde un lugar que ha extraviado el tiempo de su historia. Su escritura no es la del héroe que surge de las entrañas del infierno para contar el secreto, sino la del que escribe desde el propio infierno. Tampoco la del que se siente capaz de una revisión ética de la historia o del que la recupera desde la grandiosidad épica, mágica o barroca. Su poética de la soledad acompaña inevitablemente, antidiscursivamente, la búsqueda de la utopía de un "valiente mundo nuevo". Es el revés de la trama de ese gigantesco constructo que es la literatura latinoamericana, gestado desde la negación. Su fórmula renueva el recelo contra lo novelesco, denuncia el principio de ficción que lo alimenta.

La salvación de Hans, también del protagonista de "Agua estancada", está en *el amor inalcanzado*, que permita un reencuentro con el otro, consigo mismo: "Sí, pero ella debía saberlo, una noche de agua estancada es como un acceso, como un viaje con uno mismo, un infinito viaje exploratorio del que no es fácil regresar. O se regresa, pero transformado en un raro, condenado a la soledad de parecer diferente y ser en verdad un necesitado de ternura, de elemental fraternidad. Quizá yo aún no había regresado y para eso necesitaría de su ayuda" ("Agua estancada",

págs. 79-80). Esta es la utopía de la literatura de Liscano. El "hombre canoso con la cara sucia en una calle de ciudad extranjera" ("Agua estancada", pág. 62) sueña con una mujer enorme que se le vuela; y llora al final asistiendo a una más de sus muertes, dejando fluir, desbordar el agua estancada y marchando con ella a una nueva derrota y hacia una tenaz esperanza.

P.S. (diario personal 19-12-92)

*Por primera vez en la vida su voz me parecía hermosa, como una cálida canción en la soledad de la noche* (del cuento inédito "El Charlatán").

Hace unos días, culminado el anterior trabajo y a punto de entregarlo a la revista, cae sorpresivamente Carlos Liscano. Conversamos un rato largo, sin apuros. Le cuento de mi trabajo; no abuso de su paciencia y apenas esbozo la tesis central. Me dice que sí y que no. En fin. Le digo que acá se ha dicho que él escribe como los europeos. Alguien citó al austríaco Bernhard. Me cuenta que en Europa todavía esperan de los escritores latinoamericanos "realismo mágico": que cuenten cosas fantásticas. El cree que en América, en Uruguay, en Montevideo no pasan cosas fantásticas ni mágicas: la gente hace compras, toma el ómnibus, va de visita, cosas aburridas, rutinarias, comunes y corrientes. Me habla de un nuevo libro de cuentos, aún inéditos. También de uno de poesía en preparación. Le pido que me traiga los cuentos y me lo promete. Cuando se va le regalo el último libro de Mario Levrero, *El portero y el otro*. Le comento que hay algo común entre ellos que no puedo determinar bien y le recomiendo el cuento "Diario de un canalla". Se va. A los dos días pasa rápidamente por mi trabajo y me deja sus cuentos.

Hoy los estoy leyendo (tomo la última frase del último cuento y la anoto junto a la fecha del diario). Lamento, y no, no haberlos tenido en cuenta para mi artículo. Me imagino en este instante, mientras yo leo sus cuentos, a Carlos Liscano leyendo los cuentos de Levrero. Creo que los dos estamos leyendo la misma cosa. Hubo en mi artículo una mención a Levrero que voló en alguna de las muchas correcciones, porque, insisto, no tengo clara la relación entre ambos. En Liscano como en Levrero encuentro el vaivén entre dos zonas: una llena de acontecimientos cotidianos que son presentados con tal proximidad que hacen absurda su vista: pierden la dimensión de conjunto y se transforman en un puro estado de ánimo. Otra, donde los hechos se organizan con una frialdad implacable, impersonal, abstracta, en que todo parece el cálculo distante de una mente ordenadora. Lo que impresiona más es el tema del otro, del doble. Un cuento de Liscano se titula "El otro" y varios reinciden en desdoblamientos.

Me pregunto ¿Liscano y Levrero escribirán desde el mismo lugar?

En Colonia del Sacramento, donde vive Levrero, se va a construir un puente. Capaz que va para Estocolmo. Veremos.

## OBRAS EDITADAS DE CARLOS LISCANO

El método y otros juguetes carcelarios (cuentos), 1987.
Memorias de la guerra reciente (novela), 1988.

¿Estará nomás cargada de futuro? (poesía), 1989.
Agua estancada y otras historias (cuentos), 1990.
La mansión del tirano (novela), 1992.

**OBRAS INEDITAS**

La vida al margen (novela)
Diario de Hans
El Charlatán (cuentos)

**EN PREPARACION**

Miscellanea Observata (poesía)
El camino a Itaca (novela)

# "FERNANDA SOTO"
# DE PEDRO LEANDRO IPUCHE
# ESBOZOS Y APROXIMACIONES

*María Ester Cantonnet. Uruguaya, profesora de Literatura y actual Consejera de Enseñanza Secundaria. Es bien conocida su larga trayectoria crítica y poética. Entre sus ensayos destacamos Hombre, espacio en la narrativa de Pedro Leando Ipuche y Jorge Luis Borges (1984); Luz exacta (1961) y Aquí yo (poesía, 1981).*

# "FERNANDA SOTO" DE PEDRO LEANDRO IPUCHE ESBOZOS Y APROXIMACIONES

MARIA ESTER CANTONNET

El abordaje de "Fernanda Soto" significa para mí recrear un texto cuya lectura, siempre placentera, mantiene vivo y verde el encantamiento de la primera vez.

En varias oportunidades tuve ocasión de hacerle a Ipuche muchas preguntas sobre "Fernanda Soto". Una de esas veces fue en el año 1960, aniversario de sus Bodas de Oro con la poesía, caminando juntos en Treinta y Tres por la calle en cuya esquina estaba su casa natal. Allí me mostró el sitio donde se levantaba la casa de doña Fernanda cuyo apellido no era "Soto" sino "Coto". La publicación en 1935 presumía la existencia de algunos actores aún vivos, de ahí la pundonorosa composición de simulación coterránea, acaso también capricho del poeta que la creación se desligara hasta en el nombre, de la realidad. Coto. Soto, Xoto, poco importa o, como dijera Cervantes especulando sobre el nombre del hidalgo de la Mancha: "...Pero esto importa poco a nuestro cuento: basta que él no se aparte un punto de la verdad"...

"Fernanda Soto" es definida por el autor como "romance en prosa", categorización que significa poesía sustancial que se enraiza con la entraña del pueblo, sus costumbres, su tradición oral. Girón de vida pueblerina a comienzos del siglo, recreada por el artista que la evoca desde dentro del niño que fue, y que, me atrevería a decir, lo siguió siendo siempre por su capacidad de asombro y pureza.

El personaje femenino es el hilo conductor del relato. Aflora una verdadera Edad Media campesina, si se me permite el anacronismo, sostenida por creencias, supersticiones y leyendas.

Todo eso expresado con una fantástica economía que no significa prisa ni retaceos a todo lo que se tenga que decir.

El romance se divide en ocho apartados precedidos de una Dedicatoria que trataremos de sintetizar, apoyándonos a la vez en el texto.

## DEDICATORIA

En la primera parte el poeta fija la relación sentimental con la hermana —"Juanita"—, relación muy profunda y entrañable particularmente por esta reflexión: "Fuiste la hermana que siempre me oyó", que significa tanto como decir: "Que siempre me hizo caso". Hay hilos que se tiran a través del texto, de machismo y hembrismo, su contrapartida. En Ipuche, el machismo como tema es más bien un "paternalismo", y el hembrismo, un "maternalismo". No es un poeta sexual o cuya

sensorialidad esté en función directa con la fuerza del sexo, entendiendo por sexualidad humana la forma de expresión o el conjunto de formas de comportamiento del ser humano, vinculadas a los procesos somáticos, psicológicos o sociales del sexo. Sí, es un poeta sensual, en el más amplio sentido del término.

En esta primera parte (reforzada por los verbos de acción "te enseñé", "te ayudé", "fui") se introduce la anécdota: una noche en La Calera [1], en la escuela donde Juana Ipuche era Directora rural, la familia se reúne. Juana tiene en su regazo al más pequeño de los hijos del poeta —Perucho— lo que situaría al racconto alrededor del año treinta. La familia dispersa, unida por la velada circunstancial — tiempo de vacaciones tal vez y de feria judicial [2]— canta y recuerda. Como buenos treintaytresinos los Ipuche eran todos músicos y cantores de buena voz. En todo el romance se hace presente el tema de la música.

La hermana canta la historia de una muchacha, hija de familia, "bien criada", "educada", que encuentra una buena proposición amorosa, seguramente de casamiento: "Esta moza bien criada/ de tan buena educación,/ encuentra una proporción/ que nadie se la esperaba"... Esta canción trunca cierra la anécdota de la velada. La tercera parte de la Dedicatoria es el inicio de esa transposición poética en que el hombre hablará a través de los recuerdos del niño, porque era la canción favorita que cantaba la vecina, la vieja Fernanda Soto o simplemente, "la vieja Sorda", como se la conocía o nombraba en la familia. Despierta tantas cosas en él que se promete escribir sobre el personaje. Su elaboración no consiste en trasvasarla de la realidad al sueño, tarea relativamente sencilla para un creador, sino delimitar exactamente cuánto de verdad y de mentira anda y se entrecruza en los recuerdos que sometidos al paso de los años se confunden y hasta se borran. La tarea consiste en pasarla del sueño a la realidad o como dice, "desencantarla".

Recuerda a la vieja entrando a su casa, "viniendo de un limbo de cuento". Esta observación puede ser sólo de un niño muy pequeño que rescata y reconstruye al personaje de lo más recóndito y olvidado de la vivencia infantil. En el apartado II señala: "...Cuando mis ojos empezaron a separar las cosas, me sorprendí un día de la arcaica presencia de doña Fernanda Soto".

Volviendo a la Dedicatoria, la misma se cierra con la promesa formal de que Fernanda Soto entrará nuevamente. Pero la casa del poeta ya no es su casa de entonces; es el Arte en donde está instalado, o la Poesía, en términos de equivalencia. Entrará para no salir nunca más. El personaje de carne y hueso será llevado a la instancia inmortal de creatura poética.

Tres tiempos conviven en esta Dedicatoria: el actual en que el poeta crea, el más lejano, de la velada, que puede ubicarse según vimos [1] y el aún más lejano de la infancia, de pronto recobrado y cercano. Este manejo de la retrospectiva en distintos planos es propio del mundo del cine al cual Ipuche era extremadamente aficionado. Creemos advertir esa influencia en la plasticidad de sus escenas y en el manejo de planos evidenciados no en esta dedicatoria sino en todo el "Romance".

Antes de pasar al Apartado I haremos una aclaración y una reflexión. La canción de la vieja Sorda tiene un final que aquí no se dice: "...Y haciendo que se pascaba/ con tanto gusto y placer/ pues quién había de creer/ que siendo de tanto juicio/ hiciera lo que ésta hizo/ y sin saber el porqué". El poeta prometió hablar largo

sobre esta décima y nunca lo hizo. La letra encierra un drama de amores contrariados, de un destino trágico quizás. El niño no podía atisbar la tragedia que presagiaba la décima, le debían gustar los versos, aun sin comprenderlos bien, la manera cómo cantaba Fernanda y la música pegadiza. Dejando muchos cabos sueltos que merecerían un desarrollo mayor, anotaremos sólo los más importantes, antes de pasar al apartado I: a) el tema de la infancia como sostén de la vida (tan caro a la moderna psicopedagogía) y núcleo de pureza; b) el de que todo tiempo pasado fue más feliz; c) el tema del recuerdo, y su contracara, el olvido, como disparadores de un "desencantamiento". Habría que ahondar si el alma "encantada" en Ipuche, podría parangonarse con la "dormida" de Manrique. Ver si hechizo es sinónimo de olvido. De lo que se fue y se olvidó, de lo que puede volver según la voluntad y pureza del hombre; d) tema del alma religiosa —a raíz de lo anterior y que arranca de la ceremonia infantil que el niño recuerda: "Y fui padrino de tu primera muñeca". Por último, los ya apuntados de machismo-hembrismo en la relación del hermano varón con la hermana, el de la familia, el de la música y trascendiéndolo todo, el de la Poesía.

## APARTADO I

El tema que se desarrolla es sencillo. El niño —ya se ha operado el milagro de transposición poética anunciada en la Dedicatoria— recuerda la entrada de Fernanda Soto en su casa, con un obsequio de dulce casero para su madre. Su hermano Eufemio, el Pichón, tocaba la guitarra, y la vieja, poniendo el oído sobre las cuerdas se pone a cantar un cielito y a mecerse a su compás. Esta sencillez lineal tiene una nutrida trama familiar detrás: domina la figura de la madre —el suave tema del hembrismo— rodeada de sus hijos más pequeños: Laudelina, con su pirincho de plumas coloreadas, travesura y entretenimiento infantil hasta donde alcanza también el tema de la madre: "...Nuestra hermana con infantil maternidad se entretenía en pintar, pluma por pluma, el cuerpo flechero y esponjoso de su pájaro"; Pichón, el hermano ya aludido, guitarreando (virtuoso, en el mundo real, de ese instrumento); Perico (Pedro) el poeta no identificado junto al grupo porque es el que relata o canta la historia. Toda la escena está impregnada de una enorme alegría infantil que se contagiará a todo el romance: los juegos, los colores, el regalo, la música. Todo formando parte de un gran espectáculo visual, ceremonioso, como gusta a los niños. El ojo infantil no cata los dramas interiores, se limita a ver la vida. El saludo de Fernanda al entrar: "Buenos días de Dios —salmodió la vieja" que portaba un "copón" lleno de dulce, es una entrada sacerdotal y es importante, porque todo el romance es un conjunto de ceremonias o rituales y esto, es propio también del espíritu infantil. El vocabulario, las oraciones cortas pero riquísimas de contenido, el fraseo lacónico que subraya la visualidad de la acción, el detalle menudo que es una constante y a veces reposa en una palabra: "Mi madre salió al encuentro del obsequio". La golosería infantil hacia "la extraña mistela de tomate y pimentón en almíbar", hace que el sujeto sea desplazado por el objeto y se subjetivice la acción interpretándola, como por ejemplo cuando la vieja se acerca a Pichón, señala el poeta: "Con un pasito dulce de pájaro cansado se acercó a mi hermano". Es un

acercamiento con ritmo poético en los acentos interiores de la frase, coincidentes con los pasos cansados y ligeros del personaje (Con ún pasíto dúlce de pájaro cansádo seacercó amihermáno). Fernanda Soto pájaro cansado, pero no toda su figura, sino "su pasito dulce". La dulzura que emana del personaje se mezcla con la del "dulce" de tomate almibarado del copón y la de la evocación del poeta que ha juntado en el recuerdo a sus seres más queridos. Las acciones relacionadas a pájaros —nativos, por cierto— dominan en este apartado. El pirincho que se lanza a su cara para picoteársela; el sabiá que viene detrás de la madre, "saltitando", es el mismo pájaro que se subía al pedal de la máquina mientras la madre cosía, "dando píos de regocijo".

Ningún estudioso de Ipuche puede perder de vista esta creación para analizarla: desde distintas ópticas: de la métrica en sí misma, de los acentos interiores, de los paralelismos, de las coordinaciones, de las combinaciones posibles del sustantivo y adjetivo, de la imagen, en fin, y de su ternura.

Este apartado I se cierra con ese cielito suspendido en el aire —invisible pájaro musical— por el canto que lo evoca. La ceremonia o el ritual se ha impregnado de magia: ..."Y en ese encendido balanceo que la envolvió de magia criolla se puso a cantar"...

El apartado II ahonda en el retrato de Fernanda Soto que abarca toda la primera parte. La anciana de paso inseguro, alegre y sorda, con delantal y pañuelo a la cabeza, con el detalle femenino de aros en las orejas ("...Un aro grande salió moviéndose en el lóbulo"... dirá el poeta en el apartado primero, como si hablara de un bailarín que sale a la pista) y su gusto por el baile, se proyecta hacia el pasado con una técnica arcaizante que desdibuja su edad de igual manera que su rostro, del que no hay descripción precisa sino la impresión, el efecto del mismo en el ojo niño que lo recoge. "Cuando mis ojos empezaron a separar las cosas, me sorprendí un día de la arcaica figura de doña Fernanda Soto"... Ese rostro de "cara mantecosa, no arrugada, sino vuelta trocitos y patas abiertas de insectos" se diluye sin color de ojos cegados por estar siempre llorosos, "mojados de agua final", "embalsamados en los colirios de la ancianidad" y tampoco lo identifica "la nariz blanda y grande", ni la "boca sumida, pelada y aceza". Es un rostro deformado por vejez y la ruptura precisa de rasgos es un rompimiento: el tiempo del cual se ha perdido el hilo, la cuenta, ha borrado sus dimensiones reales, sus límites precisos, cobrando realidad legendaria.

"...Su presencia era asordada ("...sordera de desgaste... privaba en aquel cuerpo como en lugar ganado"...), ... y fantasmal...". Sólo retenía aquel rostro de la belleza huida, "un tinte remoto de porcelana almejada". Poquísimos, escasísimos elementos, arman un contraste entre la figura del presente en que el poeta cuenta y el niño que recrea con fidelidad puntual cómo el pañuelo de cabeza se anudaba debajo de la floja carretilla, el batón de franela (batón esperado —franela balsámica), las zapatillas brasileras tejidas, de colores, calzadas dentro de unos zuecos livianos, de suela de sauce, para no mojarse los pies, y la mujer del pasado. De origen minuano, ese paisaje, "tropel de piedras ariscas y acollaradas", sustituye la imagen de la hembra arisca (tan bien descripta por Acevedo Díaz o Viana, por ejemplo) y acollarada en amores ("...Se contaban primores y turbulentas hazañas de su hermosura lejanísima") insinuados (el de Lavalleja a quien llamaba familiarmente

"mi compadre", el de Manuel Juncal, el "romancesco payador") que le valieron, por sus "travesuras de muchacha festejada "alguna despechada maldición cantada en décimas que apuntan a su volubilidad femenina; "Por tu ingratitú y vileza/ ya que con otro te empleas,/ Llagada y sucia te veas/ De los pies a la cabeza".

Aquí, machismo y hembrismo, esas dos líneas o hilos ya señalados que recorren el romance, se entrecruzan una vez más, atemperados o asordinados: el hombre, dominador, aeda en el pago, maldice sin consecuencias; la mujer, en definitiva no es la burlada, sino la burladora, la fuerte. En los apartados siguientes se afirmará esta impresión cuando se describa a Fernanda en su contexto familiar.

La tercera parte del apartado soslaya aspectos aún discutidos, como el de la identidad nacional, la ignorancia y/o el desprecio por algunos valores en la entraña misma del pueblo. Que la bombilla de Lavalleja, el héroe de los Treinta y Tres, regalada por Fernanda a la madre del niño, se destine a "soplar tripas para llenar chorizos" y acabe sus días en el fondo de un aljibe, es todo un símbolo. Calificado el hecho de "herejía patriótica" por el niño que en edad escolar era enseñado seguramente a respetar ciertos valores, el mismo traza una línea divisoria entre la enseñanza formal de la escuela en el culto a los héroes y la realidad antiheroica y necesaria que basa su respeto en otras cosas más prácticas y cotidianas.

Al fin del apartado II el personaje de Fernanda trabajado y trasvasado desde la realidad al sueño ha ingresado de manera natural al mundo de la leyenda. La sordera será un elemento simbólico que la aísle, como un rompimiento más, de ese mundo cotidiano que se resume en la imagen de las dos tortugas que bucean y limpian el agua en el fondo del pozo donde ha ido "entre broma y broma" a parar la bombilla —"cortita, de paletilla redonda"— del héroe de los Treinta y Tres. El detalle singular a cada paso nos señala que, aun en la sintética parquedad de las frases que arman el relato, no existe prisa y el poeta se demora como un orfebre delicado, en la descripción de los objetos.

El tercer apartado fija el hábitat de los personajes y amplía el círculo. Del ámbito familiar salta a lo que era Treinta y Tres en el tiempo de su niñez: "...un caserío ceñido de bosques", cercado por el Olimar y el Yerbal, un humilde villorrio que "asentaba sus términos poblados sobre la plaza" en cuyo ombligo, "gallardeaba un monumento pistonudo a Lavalleja, hecho por un maestro de cuchara que había ideado y construido no sé qué edificio importante del perímetro urbano"... Conocí el tal monumento que fuera guardado por el liceo Departamental de Treinta y Tres con celosa conciencia histórica —lo dirigía entonces el profesor Homero Macedo, docente de Literatura— y donde ya tenía un lugar adquirido en el patio del liceo. La imagen del prócer, con rasgos realmente lombrosianos, alta desproporción de cabeza y miembros, conmovedora por el esfuerzo de quien tal vez se reflejara a sí mismo en ella, revelaba, sí, que quien la había ideado con aventura artesanal era un maestro de cuchara. Señala Ipuche, con un humor que se hace siempre presente, que no necesitaba decir que las charreteras del general eran dos nidos de horneros que ..."desde los hombros del héroe estaban predicando a la gente lugareña y hazañosa el trabajo y el beneficio sosegado del techo". Esta frase merece que se la contextualice con otros textos del autor como "Isla Patrulla", por ejemplo, o textos poéticos donde desfilan bandidos, guerras civiles, caudillos, divisas, matreros, héroes, pulperías

enrejadas y descripciones afines con el mundo de la aventura, de la épica, de las casas que se despoblaban, todo un contexto de verdaderas caballerías que retaceaban el valor exacto de la realidad y sus cosas. Contextualizada, su análisis se hace diáfano y su lectura, didáctica.

Ese mundo bárbaro y hazañoso se hace presente con su historia en este apartado, en una anécdota terrible que desarrollará en otros libros: el intento de los patriarcas del pueblo de quemar, "como un tribunal español del Santo Oficio", a una mujer acusada de bruja: Bruna Méndez. El bien y el mal están subyaciendo en el mundo infantil como algo bien definido. Dios, en una presencia viva, lo mismo que el Diablo. Se les invoca, y presiden las ceremonias: así de simple, en esa Edad Media pueblerina. El espanto del niño hacia la bruja Bruna Méndez que había destrozado a una familia "con la muerte y la locura valida de sus recursos diabólicos", es igualmente pareja hacia los hombres —"patriarcas"— que la quieren quemar a petróleo. Por eso cree también que en Semana Santa Dios ha muerto y el diablo campea por el mundo (apartado VI).

La historia de Bruna Méndez, dicha así, en pocos trazos, tiene una profunda fuerza. El episodio debió conmover mucho al niño de casa grande, de natural alegre e infantil pero muy listo para captar las cosas. No es casual que toda la segunda parte del apartado se dedique a contarnos —como refugiándose en un mundo donde no lo alcanza esa barbarie— el mundo del Colegio, de las hazañas infantiles, del revolcón a manos del Muleque, tataranieto de la vieja Sorda. El efecto del contraste entre esa primera y segunda parte es el resultado de la superposición de las pasiones maduras y crueles, con los sentimientos auténticos y puros de la niñez protegida en el ámbito escolar, que se impone como una fragancia de malva fina soltada por el abrir de los libros. La simbología es simple, ritual y necesaria, como la de ese mundo. Los libros aparecen como baluartes puros de esa barbarie hija de la ignorancia. La ternura aflora en esos libros de escuela que el poeta evoca y el aroma que sueltan impregna simbólicamente todo, hasta la hazaña al revés que consigue el niño cuando, dolorido y contrito por la paliza del Muleque, entra a la casa por el lado de los gallineros. Este apartado contiene un semillero de elementos didácticos que están a la mano del docente para ser desarrollados y explicados. Ahora que la literatura y su enseñanza parece olvidada en tantas fórmulas vacías, textos como éste nos devuelven el placer de la lectura. Todo el vocabulario, sus neologismos, la ineditez de un mundo que al parecer perdimos, no en Uruguay, sino en todo el Mundo, están allí esperándonos como elementos de identidad que nos empeñamos en seguir desconociendo cuando calibramos la problemática de la cultura importada, de intelectuales de espaldas a nuestra historia y realidad, de voces prestadas y de una cantidad de supercherías que a fuer de seguirse repitiendo han adquirido credenciales de certeza. Hasta en eso, nuestro país cuando niega la existencia de una identidad nacional consigue, como el niño, su hazaña al revés. La riqueza del texto y su interpretación a ser develada, nos permiten esta digresión.

En el apartado IV Ipuche nos describe la casa de la Vieja Sorda. El personaje estuvo presente también en el apartado anterior, tácita y explícitamente: como figura de contraste con Bruna Méndez, otra vieja legendaria; como tatarabuela de ese "tatú" de apelativo "Muleque", equivalente a "Mulato", expresión que encierra

en nuestra campaña un peyorativo desprecio y que tal vez no sea el verdadero nombre del personaje sino cómo el niño lo bautizó, por parecerle "redondo, áspero y callado" y al lado de él, parecerle "un tatú, cerca de una garza". Sería deseable fijar la atención en los sonetos de la "Pajarera Nativa" para valorar esa identificación del niño-poeta-garza y el significado real de la comparación y sus correspondencias. Nos referimos, obviamente, a los sonetos de sus equivalentes como "especímenes", la cigüeña o el flamenco. También la simbología de la comparación en el refrán popular: "aunque la garza vuela muy alto, el halcón la mata", que contendría la conciencia de una autovaloración y el error de cálculo del niño al elegir al Muleque para conseguir —como el resto de los muchachitos de la escuela— una hazaña que lo destacara.

Este apartado IV además de describir la casa de Fernanda, fija el ámbito de su familia, sus bienes, su edad —ochenta años— y el pacto con un patriarca de Treinta y Tres —don Lalo Medeiros— que se dedicaba a hacer macabros convenios con gente de edad avanzada, con bienes y sin plata, que le habían dado pingües ganancias. El convenio consistía en proporcionarle carne y mercaderías mientras viviera, a cambio de sus bienes, cuando muriera. La sordidez del pacto se resuelve con humor. Lalo Medeiros, con su pacto con Fernanda Soto, consigue también una hazaña al revés, pues la vieja vivió quince años más de lo calculado: al vivir hasta los ciento cinco años, significó una pérdida para el patriarca almacenero que sostuvo su palabra de mantenerla. En este apartado, todos los personajes son traídos hacia la realidad y precisados en sus contornos. Si el mundo se había vuelto sueño, ahora el sueño se vuelve mundo. Descriptos los seres que la rodean en el mínimo detalle, y ella misma, Ipuche consigue un contexto de contención realista que fluye paralelo a la contextualización poética.

En este apartado también se hacen presentes los elementos didácticos. El valor de la palabra como hito de honor en ese mundo de patriarcas campesinos. Dice Ipuche: "Hombre de palabra, a pesar de todo, cumplió lo estipulado". En ese "a pesar de todo" hay una carga de juicios de valor que el poeta no elabora (no juzga) pero que son testimonios y él mismo, como testigo, ora se confunde con el niño en este milagro de trasposición poética en que habla el poeta desde dentro del niño que fue, ora es el hombre que balancea la historia desde lejos. Podrían tirarse hilos comparativos con otros narradores: con Espínola, cuyos héroes antiheroicos siempre tienen un honor escondido que los nobiliza, con Cervantes —nada menos— en esa síntesis rica del castellano que en pocos rasgos concentra una descripción o da la imagen familiar como ésta del apartado IV en que se describe la apacible vida de la Vieja entre don Juan Lima, el Muleque, la cotorra mimosa y la perra pelada [Pedro L. Ipuche, Selección de Prosas, pág. 13, Tomo I, Colección de Clásicos Uruguayos (Biblioteca Artigas), Montevideo, 1968].

Este ejemplo de la historia de Juan Lima es un prodigio de maestría narrativa. El retrato se arma desde una presentación general (págs. 13-14, ob. cit.) donde el personaje se coloca no en primer lugar, sino en el tercero, compitiendo su existencia con el protagonismo de la cotorra o de la perra. Fernanda domina siempre el primer plano, volviendo con fuerza al tema del hembrismo, como uno de los hilos conductores del relato.

En seguida viene la descripción del hombre (..."de edad inmutable. Pelo retinto, dientes firmes, sonrisa fresca"...) que concilia los rasgos físicos y espirituales, que nos hace recordar las combinaciones cervantinas —Ipuche es hijo de la literatura clásica del siglo de Oro— del Quijote ("Complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza") (cap. I de Don Quijote de la Mancha) en las ocupaciones del personaje, sus hábitos y sus vocaciones. La comparación con la manera de crear cervantina va más allá con el juego de la ilusión de la fama, introducido por el "se dice": "Se decía que aventajaba en años a la Vieja. Que la había conquistado en sus mocedades. Que era su marido"... En Don Quijote: "quieren decir que tenía el sobrenombre"... como elemento similar de ilusión literaria.

En la descripción de don Juan Lima el poeta confirma su condición de segundón en la historia, al calificarlo como "infeliz", "yuyo sufrido" y relegar a quien había sido "carrero", "compositor de caballos" y "domador" a tareas propias de mujeres: "Cocinaba, lavaba, lavaba los platos, ordeñaba, barría...". Hay un juicio de valor que no se explicita en formulaciones porque sería demasiado fuerte desde la óptica de los patriarcas del pueblo y de la propia del poeta o aun del niño, que es quien evoca la figura del compañero (de uno de los amantes) de la Vieja Sorda. El pasado grandioso de don Juan Lima, de hombre vigoroso y libre se opondrá a su paciente servilismo que tiene una explicación casi furtiva y descalificante: "Bien es cierto que el infeliz vivía de lo que aportaba la vieja". Si reparamos en esta frase y la comparamos con lo que dice al final: "Ahora leñaba de vez en cuando, quinchaba con habilidad pacienzuda y hacía pozos de agua en las casas nuevas", su calidad de "mantenido" se diluye. ¿Es que la zafralidad de las changas no lo mantenían o que el niño se hace eco de alguna habladuría maledicente, esa misma habladuría que entreteje la tradición? Seguramente este niño-testigo que permanece largas horas en compañía de su madre mientras ésta cose, algo ha pescado, algo ha oído de esas visitas de comadres lugareñas que caen por la casa grande y desgranan las historias pueblerinas sin perdonarle la vida a nadie, y los niños son también chismosos, cuenteros, bullangueros, reflejos fieles de los mayores que sirven de modelo.

Como el héroe cervantino, este don Juan Lima tiene sus vestidos, pero sin la variación de los de fiesta, más correspondidos a su condición modesta: "...usaba boina negra, chiripá de apala, tamangos de tiento, y una camisa invariable, como su edad"... La única que tiene edad en esta historia es doña Fernanda Soto, aunque ya vimos que con el empleo de la tendencia arcaizante, la misma se desdibuja, y el personaje aparece flotando entre el mundo de la realidad y la leyenda. Lo mismo pasa con el resto: es como un fluir detenido, propio del quehacer onírico. El niño fija el transcurso del tiempo en acontecimientos: el Carnaval, la Semana Santa, el Viernes de Pascua, el Sábado de Aleluya, y en actividades de alegría: en el Apartado V cuyo tema está dado por la comparsa que armaban los niños del pueblo en Carnaval —este apartado es un ejemplo de realismo mágico, de puro realismo mágico— que nos hace acordar a otro poeta del siglo de Oro: don Luis de Góngora y su romance "Hermana Marica" que tantas veces evocamos, por sus construcciones y sustituciones, a través de la lectura de este Romance criollo. En el apartado V el niño evoca la comparsa de músicos cantores (pág. 16, ob. cit.) y se crea un clima de

ilusión que nos retrotrae a los juegos infantiles en la plazuela de Hermana Marica. Pero aquí no son toros ni muñecas, sino farándula auténtica de Carnaval nativo y los trajes están equivalidos en su creación poética por la de los instrumentos: "...uno con el estandarte, otro con el tambor de lata; quien soplaba una flauta de apio cimarrón; aquél barajaba la escoba perdida. Víctor fingía animar un clarinete en un tronco de repollo. Isabelino se había cruzado a la espalda un arco como un bajo helicón. Pichón firuleteaba la guitarra y tremolaba los solos"... Por la índole de estos "esbozos y aproximaciones" no me detendré en ahondar los elementos connotativos del texto y sí subrayaré algo que ya se ha destacado: la presencia de los ritos y ceremonias, aquí en la doble comparsa, la de los niños transcripta y la de los patos emborrachados con las pitangas de un guindado casero. La anécdota de los patos —deviene centro del apartado— que se comieron las pitangas tiradas en el patio, su bailoteo ebrios, y el paralelo con la conducta de los hombres, implícito en el juicio del niño, cuando el Muleque les echa agua por los buches, abriendo a la fuerza sus picos: "...al sentir la influencia juiciosa del líquido... enderezaron en fila para el fondo del sitio, estirando los pescuezos como un resople de escándalo y vergüenza"... (pág. 17 ob. cit.). Hechas las paces con el Muleque (aunque no se diga expresamente), éste espera a la farándula infantil con la ceremonia de ofrecerles tallos de hinojo en bandeja y una fuente de "pepitas asadas de durazno". Del mismo modo que se paralelizan las dos comparsas, también hay dos ceremonias que se yuxtaponen: la del Muleque y sus ofrendas y la de la curandera llamada para quitar al niño el empacho de pepitas de durazno: "...me sorprendió una curandera blandiendo el hisopo sobre mi cuerpo chico. Y cruces y bisbiseos de ensalmo...". Religión y superstición se entrelazan como elementos presentes y sustantivos de nuestra identidad nacional y más en el perfil de los pueblos de frontera. Esas dos corrientes están bien presentes en el apartado VI cuyo tema es la Semana Santa y su anécdota central, la de Clementino, "el hombre que ahorcó al tigre". Creo que es este apartado donde se alcanza el clímax del Romance. Todo está impregnado de una cómica ritualidad teatral y se completa el personaje de Fernanda Soto con la existencia de ese hijo sin edad, conocido por la hazaña de haber enlazado y muerto a un tigre, aunque el niño evocador cuenta la anécdota sustituyendo al tigre por un jaguar. Es excelente ese detalle narrativo pues en la secuencia de la diégesis, la anacronía secuencial nos ubica otra vez, por esa simple sustitución, en el centro de ese realismo mágico.

Puede ser que en todo el apartado VI haya tres anécdotas ciertas: a) el significado de la "Semana Santa": "Para mí, Dios había muerto y el Diablo Campaba vivo por el mundo" (pág. 18, ob. cit.); b) la Vieja vestida con hábito penitente, yendo a la iglesia, sostenida por el niño —a quien no se digna mirar— y sacudida porque: "...en la mitad del atrio un milico feroz le cruzó las canillas de un varazo al atorrante Ramón Carrasco" y c) la Vieja Sorda pegándole a Clementino, el estrangulador del jaguar, al sorprenderlo fumando. La anécdota tiene un contenido de peripecia tragicómica:

- el grito colérico y ahogado de la vieja;
- la antigua obediencia puesta a prueba al hincarse el hombre "inmenso de fiereza y corpulencia";

- la vieja "desde su agachadura senil haciendo esfuerzos mortales y amenazantes", sosteniéndose en las barbas de Clementino para pegarle en la boca con uno de sus zapatones;
- el niño huyendo espantado.

Si el tiempo se pauta por celebraciones, los personajes se distinguen por oficios. La propia tendencia arcaizante reside en teatralizaciones primitivas donde la mímica y lo grotesco ocupan puestos de preferencia. Así como la simbología didáctica de lo simple: el niño huye (pág. 20, ob. cit.) y Salvador, el "sacristán auténtico" será quien le entregue la matraca que anuncie con su "golpeteo ritual por las calles y aledaños del pueblo", la resurrección de Dios "para el otro día". La alegoría poderosa que se ha ido imponiendo, así como el hilo de asombro expectante que gana al lector, paralelo testigo del niño evocador y del poeta creador, nacido de cosas cotidianas, del uso de un vocabulario auténtico y fuerte (el sustantivo "atorrante" sostiene la acción en la anécdota aludida) y de costumbres olvidadas e increíbles hace de este ignorado texto de "Fernanda Soto", contextualizado en la época que se escribió, un paradigma de la moderna narrativa latinoamericana y precursor de estilos que parecen haberse descubierto en elaboraciones ajenas al país.

Los apartados VII y VIII están dedicados al apogeo y muerte de Fernanda Soto. El primero nos entrega a una Fernanda más que centenaria en la que se entremezclan la senilidad (los lavajes purgantes a diario y sin medida), la tozudez (el intento de enlazar el ternero, el viaje del pueblo a la chacra en un petizo infantil) y el orgullo que subraya el niño (que siempre la socorrió servicial y ella nunca lo miró ni le agradeció sus gestos): "Porque han de saber, que la anciana mantenía, como resorte arduo, un orgullo final que la sostenía. Nunca usó bastón, cayado, ni apoyo alguno"... Esta afirmación pareciera justificar que si el niño le sirvió de báculo o sostén alguna vez, fue de entrometido o tal vez lo imaginó, por eso ella nunca lo miró. Como en los sueños se llega a una misma valla y las instancias se repiten. El teatro nacional y también el cine pudieran alguna vez rescatar este romance tan rico y de tantas posibilidades, costumbristas, históricas, plásticas, musicales, y ante todo, poéticas.

El apartado VII está lleno de reminiscencias, de detalles singulares, de saudades: Fernanda, sin montura de pico y estribo de zueco, montada a la antigua usanza gaucha y femenina, "con los dos pies para la izquierda", protagonista "desmadejada y sin movimiento" queda en la cocina de su chacra, alojada en una "silla baja de palo y cuero". Entibiada por las "llamas fragantes de las chilcas" se va durmiendo. El tiempo es ahora puntual. Pasa seis días en la chacra y vuelve al pueblo. Ha escuchado a los pájaros. Ha visto caer la noche y salir el día. El relato va esponjado de acuerdos poéticos. Aquí se descubre al poeta de "Tierra Celeste" o de "Júbilo y Miedo". El personaje va hacia la muerte en un "sopor sinfónico" donde la música está en los colores, en las metáforas, en la cenestesia triunfal: "...impuso una sorpresa de rosas fluidas; siguió con flechas líquidas, laminajes amarillos y licores zarcos, para sostenerse en unos torrentes blancos hasta la lividez" dirá de ese último amanecer campesino en que los ojos del personaje se detienen en el cementerio. Aquellas puntas del delantal sostenidas en una ensenada

inmóvil que mostraban a la Vieja Sorda en el apartado I, dispuesta al canto y a la danza, se vuelven a sostener en este final para guardar el maíz que Fernanda tirará a sus gallinas. Inusual gesto final para una protagonista de romance que volverá a nacer en la frase senil: "...quiero mamar... Recién Nací...". Y la muerte de la vieja, dice Ipuche, fue un renacer: "el velorio fue tan apacible que hacía bien" y los mates ("urnas ardientes de libaciones íntimas") pasaban por aquella rueda solemne de personas taciturnas, alertadas por la fantástica idea que reditan los velorios: "Así es la vida"... "Tarde o temprano todos nos iremos". Como la muerte de don Rodrigo Manrique, como la de don Alonso Quijano el Bueno, se va Fernanda rodeada de sus amigos, parientes y criados. Natural el tránsito. Hermosa la vida, larga, sentimental, hazañosa, tal vez dolorosa; hermosa la muerte liberadora con su "serenidad macerada". Pero el detalle picaresco de nuestra literatura criolla está presente y el elemento tragicómico una vez más se adueña de la anécdota: a la vieja hinchada por la hidropesía, tuvieron que acercarle los pies, atándole los tobillos. La cinta se desciñe en medio del velorio y el movimiento del cadáver provoca una disparada.

El beso final de la madre del niño, la reflexión de éste de no haber sido nunca mirado, la secreta ofensa infantil, conforman un mundo ingenuo y manso con sus puntas de barbarie. Un mundo silvestre, donde suenan las alas de los pirinchos, sabiás, garzas, patos, gallinas, horneros y que culmina en la imagen del Crucero, el pájaro final que vuela y se posa sobre la cruz del campanario: el cuervo que hallamos descripto en el apartado III (pág. 11, ob. cit.) "rígido y atento como en sacra alcándara", dueño de todos los festines.

Queda señalado un camino, para empezar a recorrerlo. Ojalá hayamos logrado esto.

# "LA MALAMBRUNADA": TRANSGRESION Y CENSURA EN UNA SATIRA SOBRE LAS MUJERES

*María Inés de Torres. Uruguaya, Licenciada en Letras por la Universidad Católica del Uruguay, prepara su tesis de doctorado por la Universidad de Pittsburgh. Este informe fue realizado a partir de su investigación como becaria del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, "Literatura y exclusión: la desexualización de la mujer en la construcción de la modernidad".*

# "LA MALAMBRUNADA": TRANSGRESION Y CENSURA EN UNA SATIRA SOBRE LAS MUJERES [1]

MARIA INES DE TORRES

1. El objetivo de este artículo es proponer una nueva lectura de un texto largamente olvidado: *La Malambrunada*, de Francisco Acuña de Figueroa. Es ésta una lectura a través de una perspectiva atenta a las implicancias ideológicas que supone su inserción dentro de un específico contexto histórico cultural. Para ello tomaremos como hilo conductor la representación de las imágenes femeninas en este poema de Acuña de Figueroa.

La perspectiva de analizar las imágenes de mujeres en la literatura uruguaya del siglo pasado nos parece altamente reveladora de parámetros ideológicos sustanciales para el estudio de este período. Tal como se hace evidente a través de la fermental y foucaultiana lectura de nuestra historia que hace José Pedro Barrán [2], el proceso de "disciplinamiento" que logra imponerse en nuestro país a partir de la modernización reconoce como elemento sustancial la importancia de la familia patriarcal constituida en dispositivo de vigilancia social. La consolidación de la familia patriarcal como medio de control social fue fundamental para que el estado que estaba siendo constituido pudiera consolidarse en el ámbito de lo privado. Uno de los pilares fundamentales de esta ideología patriarcal, donde los roles sexuales están fuertemente jerarquizados, es justamente la mujer y su "virtud femenina", constituida en piedra angular del honor familiar.

Así lo expresa José Pedro Barrán:

> *El hombre "civilizado" amaba, deseaba y temía a la mujer (y necesitaba, entonces, dominarla), porque ella podía convertirse en un poder alterno dentro de la familia y fuera de ella, en la vida política, votando, en la economía poseyendo y compitiendo con él por los empleos, porque, esposa o amante, conocía toda la intimidad de su dueño, desde el estado de sus finanzas hasta sus debilidades y fracasos más secretos, y era así el talón de Aquiles del burgués seguro y dominante; porque era la única garantía de la legitimidad de sus hijos, de trascender el pater su muerte a través de la herencia; porque resultaba potencialmente la gran disipadora de semen y dinero, araña devoradora por un lado, objeto a embellecer con lujo por el otro, siempre debilitante del marido; y por fin, porque sus lazos con la fecundidad y la materia la tornaban irreductible al saber formal de esa época (la cultura racionalista y positivista), la volvían misteriosa, un poder indescifrable y peligroso* (Barrán, 1990: 157).

Si bien es cierto que la obra que nos ocupa es de un período anterior al "disciplinamiento" [3], (1837), es obvio que los esfuerzos del sector letrado en este sentido ya comienzan a observarse aisladamente desde mucho antes. En rigor, si bien la modernización es el momento en que el proyecto de "disciplinamiento" logra convertirse en hegemónico, nos atrevemos a sugerir que, en realidad, todo el extenso período que va desde la conquista y la colonización hasta la modernización debe ser visto como un lentísimo proceso de instancias contradictorias, donde "lo civilizado" trata de imponerse sobre "lo bárbaro".

2. *La Malambrunada* se publica en 1837 en el tercer y último tomo de *El Parnaso Oriental* de Luciano Lira [4]. Zum Felde califica a Lira despectivamente como "un pardo algo letrado, que vino a ser así el primer 'editor' de libros habido en el país" [5]. La importancia de la antología de Lira es innegable como muestra representativa de lo que el sector letrado concebía como relevante en la poesía de la época.

Tal como la mayoría de la literatura uruguaya del siglo XIX en el período anterior a la modernización, la literatura de los tres tomos de *El Parnaso Oriental* es una literatura esencialmente de autoconsumo, es decir, escrita y leída por el propio sector letrado, que además, es casi unánimemente masculino. La temática predominante es la patriótica, sobre todo en el primer tomo. Este primer tomo muestra un universo eminentemente masculino, donde los valores exaltados son los de valentía, coraje, fuerza física, y donde se insiste en la creación de un sentimiento colectivo de cohesión que prefigura lo nacional. Las representaciones de la mujer son relativamente escasas en este universo bélico, y cuando aparecen, son mujeres a las que se les confiere un rol totalmente secundario, de ser débil y pasivo. La valorización de lo femenino aparece, entonces, sólo en relación a su función-homenaje al varón que vuelve de sus hazañas patrióticas, o en relación a su función como madre custodia de la descendencia familiar. Por lo demás, fuera del universo bélico, por ejemplo en la poesía amatoria, galante o elegíaca, predominan las tradicionales imágenes que asocian a las mujeres con la naturaleza y destacan su belleza física. Estas imágenes retroalimentan muy claramente los parámetros patriarcales que nutrían la ideología del proyecto de construcción del estado del sector letrado [6].

Sin embargo, dentro de este contexto de *El Parnaso Oriental* donde lo que predominan son las imágenes masculinas, hay una obra donde las protagonistas son las mujeres: se trata de *La Malambrunada* de Francisco Acuña de Figueroa.

3. Los dos primeros cantos del "poema joco-serio *La Malambrunada o La conjuración de las viejas contra las jóvenes*" aparecen publicados en el tercer tomo de *El Parnaso Oriental* (Lira, 305-334). En esa misma edición (Lira, 305) se informaba que dicho poema constaba de cinco cantos: "El Proyecto", "La reunión de las Viejas", "El alistamiento de las Jóvenes", "El congreso y la discusión" y "Los himnos de guerra y la batalla". Luciano Lira promete, en una nota del editor, la publicación de los otros tres cantos en caso de que se llegara a editar un cuarto volumen, lo que finalmente no ocurrió.

De un modo esquemático, el poema trata de la organización por parte de un grupo de viejas de una batalla contra el bando de las jóvenes para disputarles la

posesión de los hombres. las viejas están presentadas como brujas mientras que las jóvenes están presentadas como ninfas. El personaje central es Malambruna, líder de las viejas, quien pretende obtener la victoria con la ayuda de Satán, a quien invoca en un aquelarre. Por su parte, las jóvenes ninfas desafiadas están lideradas por Violante, la más bella, e inspiradas por Venus. Tras el combate, Malambruna muere de un garrotazo, triunfan las jóvenes y bellas ninfas, y las viejas que huyen despavoridas, se refugian en un pantano y son convertidas en ranas por Plutón. Este es, grosso modo, el argumento del poema de Acuña de Figueroa.

La complejidad del texto permite el acercamiento a través de múltiples lecturas, que pueden parecer, en primera instancia, hasta contradictorias entre sí. Efectivamente, hay una primera lectura siguiendo el hilo y los procedimientos de la sátira, que propondría una versión misógina del texto. Pero una contextualización del poema dentro de *El Parnaso Oriental* por un lado, y dentro de su proceso de producción y recepción, por el otro, permite una lectura mucho más ampliamente sugerente, como trataremos de demostrar.

## 4. LA LECTURA MISOGINA A TRAVES DE LA SATIRA

Comencemos por analizar algunos aspectos de los dos cantos editados en el tercer tomo de *El Parnaso Oriental* bajo el título de "El Proyecto" y "La reunión de las viejas".

El primer canto se compone de treinta y nueve octavas reales. Hay una introducción denominada "argumento" en la que se expone el núcleo situacional de lo que se desarrollará en el canto:

*Concibe Malambruna la alta idea*
*De la conspiración del viejo bando;*
*Un enjambre de brujas la rodea*
*A las que arenga con furor infando;*
*Citan éstas las viejas de pelea*
*Que en brazos de Morfeo están roncando;*
*Salta un ratón; lo atrapa Cerberino;*
*Mas ella se arma, y sale en su pollino.*

En las tres primeras octavas reales encontraremos una introducción e invocación de estilo épico en la que se anuncia el asunto a tratar y su causa:

*No el sangriento combate de Lepanto,*
*Ni del Troyano el hórrido destino,*
*Ni del Griego Jasón la empresa canto,*
*Arrebatando el áureo Vellocino;*
*Mas las guerras, los odios y el espanto*
*Que vio el mundo en el bando femenino*
*Por los celos frenéticos y quejas*
*que alimentaban las tremendas Viejas.*

Como vemos el tono épico está presente desde el comienzo a través de las tres alusiones a los héroes que ocupan la mitad de la octava real. Es éste un modo de prestigiar la materia de su poema a través de la equiparación con un pasado heroico que se sitúa tanto en el plano histórico (Lepanto) como mitológico (Jasón). Los otros cuatro versos de la octava se refieren al bando de las Viejas quienes son presentadas como responsables "por sus celos frenéticos y quejas" de "guerras, odios y espanto". Ya desde la octava siguiente se anuncia la derrota de las Viejas y el triunfo de "las bellas".

El poema se construirá sobre esta oposición estructural viejas-jóvenes que constituirán los núcleos paradigmáticos básicos. En realidad esta contraposición es la que da sustento a la sátira que conforma el poema. La epopeya burlesca, subgénero de la sátira al que pertenece *La Malambrunada*, funciona generalmente en base a oposiciones entre dos concepciones antitéticas simplificadas (lo antiguo y lo moderno, lo bueno y lo malo), y a través de esta simplificación es que explota su poder expresivo.

El texto participa de los recursos más utilizados en la sátira desde sus orígenes romanos a nuestros días, y concentra toda su mordacidad en la caracterización de los personajes femeninos de las viejas. Uno de estos recursos de la sátira es justamente, el envilecimiento de las personas u objetos exaltados mediante la degradación. En este caso el objeto está constituido, como ya dijimos, por el bando de las viejas y la degradación se lleva a cabo a través, entre otros medios, de la animalización, la asociación con las brujas y lo maligno y la masculinización.

El autor aplica toda su maestría en la utilización de estos recursos al crear el personaje de Malambruna.

## 4.1. ANIMALIZACION, MASCULINIZACION Y ASOCIACION CON LO DIABOLICO

Las imágenes que vinculan a Malambruna con el mundo animal son diversas: "Haciendo rechinar *cual fiera zorro/* las desiguales teclas o raigones,..." (octava 7, canto 1), "maúlla con furor *la gata arisca*" (octava 12, canto 1), "torbos los ojos y *la faz perruna*" (octava 13, canto 1), "con *la siniestra pata* bate el suelo" (octava 25, canto 1). Por otro lado está asociada su presencia a la de animales como el pollino (octava 1, canto 1), los perros y lechuzas (octava 14, canto 1), el perro Cerberino, la rata (octava 32, canto 1); o lo monstruoso como el *"monstruo odioso"*, *"murciélago y cabrón"* (octava 16, canto 1). Las mismas brujas que la rodean son "brujas medio mujer, medio serpientes,/ otras *cara de chivo y pies de pato*" (octava 17, canto 1); cuando vienen parecen "tristes bandadas de *nocturnas grullas*" (octava 1, canto 2), "todas parecen ximios en dos patas" (octava 20, canto 2) [7].

En cuanto a la asociación de las mujeres con brujas no se hace más que retomar una vieja tradición misógina que se arrastra desde el medioevo por lo menos. De este modo *La Malambrunada* recogería una doble tradición misógina: por un lado la asociación de las mujeres con la brujería [8], y por otro lado, la más antigua aún, de hacer a la mujer objeto de la sátira. La escena del aquelarre en el canto I recoge varios elementos de rituales sabáticos sacados por Acuña, según él mismo aclara, del Diccionario Infernal de Collin de Plancy.

En cuanto a la masculinización de las viejas, ésta es bien evidente a través de multitud de imágenes. Tomemos por ejemplo la descripción de Carcamona:

*La primera que llega es Carcamona*
*Vieja robusta, armada de una tranca,*
*Desabrochado el pecho, y por valona*
*De púas guarnecida una carlanca;*
*Un verso bacanal canta o pregona*
*Con ronco acento que del pecho arranca,*
*Y entre ramos de parra y de tabaco*
*Por blasón del arnés tiene al dios Baco.*

La masculinización y la animalización como formas de degradación son, entonces, la constante en el bando de las viejas.

## 5. DISTINTAS VERSIONES DE "UN POEMA INFERNAL"

Sin embargo, a pesar de la evidente tradición misógina que recoge *La Malambrunada*, hay varias circunstancias relacionadas con su producción y, en especial, su recepción, que iluminan otros aspectos y que nos permiten una lectura diferente. A través de esta lectura, *La Malambrunada* podría ser vista como un emblema o símbolo de uno de los tantos enfrentamientos entre la sensibilidad bárbara que el "disciplinamiento" quería abatir, y la sensibilidad "civilizada" que el sector letrado lograría finalmente imponer durante la modernización.

Gustavo Gallinal [9] rastrea las distintas versiones de *La Malambrunada* y descubre que Acuña hizo en total cinco versiones diferentes del poema. La primera, de 1829, es una versión manuscrita de un poema épico titulado *La conspiración de las Viejas contra las Jóvenes* y se compone de un canto y 67 octavas reales. Esta versión describe la lucha de un bando de viejas contra uno de jóvenes y en ella figuran con nombre y apellidos mujeres de la sociedad montevideana de la época.

La segunda versión es *La Malambrunada*, versión trunca de *El Parnaso Oriental* de 1837, que consta sólo de dos cantos éditos. Aquí se introduce el personaje central y también el elemento fantástico y diabólico de los aquelarres.

El tercer lugar lo ocupa *La Carlinada o el triunfo de las doncellas*, compuesta de 79 octavas reales y una canción guerrera, donde el bando triunfante está integrado por jóvenes de la ciudad de San Carlos. Gallinal encuentra una variante de esta obra denominada *La conspiración de las viejas y el triunfo de las jóvenes*, fechada en enero de 1829, compuesta de 75 octavas y dividida en tres cantos: "El levantamiento de las viejas"; "El armamento de las jóvenes"; "La Batalla y el triunfo de las jóvenes". También aquí aparecen con nombre y apellido las damas de la sociedad carolina.

Por último, apunta Gallinal que "*La Malambrunada*, con su título y versión definitivos, en tres cantos, salió a luz íntegramente recién en el *Mosaico Poético* de 1857" (Gallinal, XVI). Esta versión última dista mucho, tanto en aspectos formales como de contenido, de lo que apuntaba ser la versión original.

Creemos que indagar la reacción de la sociedad montevideana ante la publicación de la primera versión del poema, nos puede permitir hipotetizar sobre las posibles razones de las sucesivas modificaciones que Acuña realiza a su obra.

En realidad la recepción de la primera versión de *La Malambrunada* fue francamente polémica. Ciertamente Acuña era ya, de suyo, una figura controvertida, en especial por sus actitudes en el plano político. Pero *La Malambrunada* fue la causa de no pocos ataques desaforados. Bartolomé Mitre, quien fue uno de sus principales acusados, considera a este "infernal poema", un compendio de la causa más indecente de la Inquisición, a Acuña como un "pigmeo, coplista y plagiario", que escribió su obra con estilo soez y poco decente (Gallinal, X). Gustavo Gallinal recrea todas las vicisitudes de esta complicada polémica, que evidentemente debe haber conmocionado a la aldea en su momento.

La huella de la impresión negativa que causó este poema ha persistido aún en nuestro siglo, y se ha reflejado o en una ausencia de crítica o en una crítica reticente. El propio Gallinal, si bien lo elogia, califica esta pieza de "anacronismo literario" y agrega que "el poema está marcado por cierto sello de vulgaridad, o, si se prefiere, de insensibilidad humana y moral" (Gallinal, XXVIII). Zum Felde por su parte, al tiempo de condenar las modificaciones que Acuña efectuó a la versión de *El Parnaso Oriental*, opina que la originalidad del poema consiste "en que esta lucha mujeril aparece vinculada con los bandos de las generaciones literarias entonces en pugna" (Zum Felde, 102). Una mujer, Sara Bolloh, opina que el poema "tiene un fondo de vulgaridad que le quita mérito" [10].

Nuestra lectura sugiere que las causas de este rechazo pueden ser indagadas al insertar esta pieza en su contexto "natural", es decir, el resto de las composiciones de *El Parnaso Oriental*. Como dijimos, las representaciones femeninas en el universo bélico del primer tomo de Lira son escasas; las imágenes predominantes que aparecen en los otros tomos son imágenes de la mujer como un ser pasivo, débil, dependiente del varón, dulcemente bella. Es evidente que Acuña, sin embargo, concentra toda su energía en la descripción de las imágenes del bando de Malambruna, imágenes, como dijimos, asociadas con la animalización, la masculinización y lo diabólico, y por lo tanto francamente opuestas a las imágenes femeninas predominantes en *El Parnaso*. De algún modo Acuña presenta, en las imágenes de las viejas, la antítesis a la idealización del modelo de mujer anhelado, por eso estas imágenes se presentan como abiertamente transgresoras, como un ataque directo a uno de los pilares esenciales del modelo de sociedad "civilizado".

## 6. LA TRANSGRESION AL PROYECTO CIVILIZADO

La primera transgresión del texto de Acuña se da, entonces, a nivel de su repertorio de contenidos a través de la violación de un tabú temático: aparece la mujer como sujeto activo de deseo sexual. Efectivamente, las viejas se lanzan a la lucha bajo el grito de "¡Gozar o morir!". A la representación del deseo sexual debemos agregar las múltiples alusiones sexuales de distinto tipo que connotan diversas imágenes del poema: cuernos, flautas, espadas, lunas, aparecen una y otra vez.

Se puede ciertamente alegar, y con razón, que el carácter irreverente es inherente al género satírico, que en eso basa su efecto, y también que en *El Parnaso Oriental* hay otras breves composiciones satíricas. Pero lo cierto es que ninguna causó el escándalo que estas imágenes grotescas, animalizadas, degradadas y degradantes de *La Malambrunada* causaron, porque ninguna atacaba de modo tan insistente y mordaz uno de los pilares del "disciplinamiento": la imagen de la mujer como ser pasivamente bello. La recepción negativa del poema muestra que la sátira no llega a producir su efecto: no provoca la risa, sino la cólera. En otras palabras, los lectores de la época no quieren *reír* con estas imágenes.

En este poema, como lo señala acertadamente Zum Felde, Acuña "está más cerca del Siglo de Oro Español que del clasicismo académico posterior, entroncando, por su concepción y su simbolismo, con la literatura del Renacimiento". Gallinal lo asocia con Rabelais, y hasta Acuña ha sido llamado "el Quevedo oriental". Estas asociaciones y la propia lectura del texto nos permiten relacionarlo desde el punto de vista de su contenido con fuentes de la cultura popular, donde la risa juega un papel fundamental. Sin embargo en este caso, la risa es excluida como la gran irreverente.

## 6.1. LA AMENAZA DE LA DESINTEGRACION

Ya dijimos cómo el rechazo a *La Malambrunada* pudo haberse basado en su carácter transgresor a través de la violación del tabú temático de presentar a la mujer como sujeto activo de deseo sexual, y por allí de "atacar" directamente modelos de mujer que se buscaban imponer.

Pero más allá de lo que atañe directamente a la mujer, el texto se presenta como amenazador en la medida en que a través de la fuerza de la sátira presenta un universo altamente desintegrado, un mundo donde la unidad aparece destruida, donde la confusión reina, un mundo donde han sido demolidas las fronteras que delimitan y estructuran. No hay límite entre lo humano y lo diabólico, entre lo humano y lo animal, entre lo femenino y lo masculino. ¿Qué otra cosa sugiere sino el tratamiento de mujeres como brujas, su animalización, su masculinización? Incluso el único hombre presentado está femineizado.

*Un semi-viejo endeble y desgreñado*
*Rostro afligido y facha hermafrodita,*
*Es el solo varón que se ha enrolado*
*Y venir con las viejas solicita;*
*Por favor de las brujas señalado*
*Y porque cierto apodo lo acredita,*
*Se da el encargo a sus conatos fieles*
*De fijar los decretos y carteles.*
(octava 21, segunda parte)

Este mundo de confusión, de falta de fronteras distintivas, de inversión, se da también a nivel de distintas imágenes que mezclan lo inferior con lo superior, como en la descripción primera de Malambruna.

*La ropa en el desorden y presteza*
*En sus trémulas manos se trabuca,*
*Ya lleva el escarpín a la cabeza,*
*Ya ensaya en una pierna la peluca.*
(octava 9, primera parte)

Por otro lado las imágenes de las mujeres-viejas-brujas no son imágenes unitarias, integradas, sino por el contrario desintegradas, pintadas en base a la hipérbole y exageración de dos o tres rasgos físicos que se convierten en caricaturescos. Tomemos por ejemplo la descripción de una de las viejas, Arcisona:

*Mas al fin, cuando apenas perezosa*
*Los soñolientos párpados levanta,*
*Apóyase en su lanza poderosa*
*Que hace cimbrar la enorme marimanta,*
*Las quijadas despliega vagarosa*
*enseñando el esófago y garganta,*
*Y antes que juegue el diablo alguna treta*
*Se hace dos garabatos en la geta.*
(octava 12, parte 1)

También aparecen imágenes de desdoblamiento en el poema, como cuando Malambruna se apresta furiosa a encontrarse con las demás viejas.

*Tal se lanza con bárbara locura*
*A la sombra fugaz, la vieja vizca,*
*Cual viendo en un espejo su figura*
*Maúlla con furor la gata arizca;*
*Los fosfóricos ojos con bavura*
*Le brillan, y la araña y la mordizca;*
*Pensando en la ilusión que la arrebata*
*Que en el terso cristal hay otra gata.*
(octava 9, 1)

Animalización de lo humano, diabolización de la mujer, masculinización de lo femenino, feminización de lo masculino, confusión entre el mundo inferior del "bajo vientre" y el superior del "intelecto", desintegración, desdoblamiento, en definitiva: destrucción de la identidad como unidad.

## 6.2. EL SIGNIFICADO DE LA TRANSGRESION EN LAS IMÁGENES DE MUJERES

En una sociedad que quería definir los géneros de un modo fuertemente jerarquizado y opuesto, no existía lugar para la burla, la turbación de lo confuso, por lo tanto se reacciona a través de la censura. Es que el poema de Acuña es una clara

y punzante muestra a nivel temático de muchos caracteres de la cultura popular, que también puede ser identificada, en este caso, con la cultura "bárbara" que el proceso de "disciplinamiento" quería abolir.

Es por eso que creemos que es posible postular a *La Malambrunada* como un símbolo de la lucha que libró la cultura bárbara con la civilizada. Esta cultura "bárbara" que dejaría de ser dominante en la segunda mitad del siglo, y que en el momento de la publicación del poema era tolerada, y hasta vivida con placer por muchos de sus censores, era quizás aceptada en los hechos y en la palabra oral, pero no podía ser aceptada en la palabra escrita, es decir, en la institucionalización que supone la escritura.

Pero el carácter transgresor del poema de Acuña va en cierto sentido aún más allá: Acuña es transgresor al punto de burlarse de lo mismo que se mistificaba como valor supremo en *El Parnaso Oriental*: el universo bélico-masculino de las luchas independentistas. ¿Qué es *La Malambrunada* sino una parodia de la épica? Su poema ataca, entonces, las bases mismas del modelo patriarcal y del sector letrado que había llevado a cabo la independencia: su ideal femenino de la mujer frágil, etérea y desexualizada, y su ideal masculino de varón guerrero y cantor de gestas patrióticas.

## 7. ALEGORIA Y LECTURA ELUSIVA: EL TRIUNFO DEL "DISCIPLINAMIENTO"

Finalmente, si aceptamos considerar a *La Malambrunada* como un símbolo de la lucha entre la cultura bárbara y la civilizada, es obvio que tanto desde el punto de vista de su escritura como de su lectura, triunfó en el poema la cultura del disciplinamiento.

En efecto, a la luz de los hechos descritos anteriormente, constatamos que entre el proceso de recepción de la obra y el de su creación, hay un doble movimiento complementario de censura y autocensura.

Desde el punto de vista de su creación, el autor se mueve hacia una progresiva autocensura que incluye distintos pasos.

La imagen más clara de esta autocensura está en la última versión de *La Malambrunada*, la del *Mosaico Poético* [11]. Allí vemos claramente que el poeta se ha hecho eco de las censuras anteriores, y sus modificaciones tratan de complacer al público que lo había criticado. En primer lugar, Acuña suprime los nombres de mujeres de la época que aparecían en las primeras versiones. Por otro lado, abandona el monopolio de la octava real e incorpora y alterna metros libres, al gusto de la estética romántica que empezaba a imponerse. Esta modificación, como veremos más adelante, es significativa porque contribuye a favorecer la lectura de la obra como una alegoría de las disputas entre clásicos y románticos.

Efectivamente, en las versiones últimas, Acuña siembra en su obra distintos elementos tendientes a promover su lectura en clave de alegorías políticas o literarias, elementos éstos que estaban ausentes en las primeras versiones. Así las viejas hablan de los tiempos de Zeballos, de su deseo de hacer "una revolución/ que a las ninfas estermine,/ y el sol mañana ilumine/ la nueva restauración" (p. 246). Curtamona, aliada de Malambruna, por su parte declara:

*Mas no es el bien común lo que en su mente*
*La compele a mezclarse en tal diablura,*
*Que también ha aprendido de los hombres*
*De unión, ley, e igualdad los vanos nombres.*
(p. 254)

Por otro lado los propósitos de las viejas empiezan a situarse en un plano claramente político:

*Rejir el tesoro*
*Pretende Caifana,*
*Zandiota la Aduana*
*Intenta obtener.*
*Contratos y abastos*
*Medita Garduña,*
*Y todas las uña*
*Esperan meter.*

*No pocas aspiran*
*Al mando guerrero*
*Las viejas empero*
*Del vulgo cerril,*
*Cual máquinas ciegas*
*Su causa defienden*
*Sin ver que propenden*
*A un yugo más vil.*
(p. 259)

Los ejemplos en este sentido se multiplican, la mayoría en octosílabos, es decir que fueron escritos en la última versión, y todo para concluir en el carácter despótico y ambicioso de Malambruna que comprende "que es fácil dominar a una Asamblea" (p. 266).

En cuanto a la conversión del poema en una alegoría de la lucha entre clásicos y románticos, Acuña fue, si se puede, aún más directo. Siembra el texto de expresiones que aluden de distintos modos a emblemas o referentes de cada uno de los bandos, y por si a algún lector desprevenido se le podía pasar por alto, la mayoría de estas expresiones está impresa en bastardilla. Así, por ejemplo, el discurso de Malambruna a las viejas parodia el lenguaje de los románticos:

*"Capitanas, les dice, estas legiones*
*Que un talismán satánico convoca,*
*A una alta empresa a dirigir me obligo,*
*Nuestro es el porvenir!..., bastante os digo!*

*"Santa es nuestra misión; de ensueños de oro*
*Surje etérea visión, con blanda risa,*

*Maldición y anatema! ya insonoro*
*Ruge el volcán, y el caos se divisa".*
(p. 263)

Por último esta versión incluye el tercer canto "El armamento de las jóvenes y el triunfo de la hermosura" en donde se desarrollan las imágenes de las ninfas, muy similares a las imágenes de las mujeres angelicales, puras y frágiles del resto de *El Parnaso Oriental*, suficientemente contrapuestas a las malvadas viejas.

Triunfo entonces del "disciplinamiento" en el creador, quien termina asumiendo la autocensura y cambiando su versión original. Triunfo del "disciplinamiento" sin duda también en su recepción, ya que lo que ha persistido desde entonces hasta ahora, ha sido, en el mejor de los casos, una lectura elusiva que evita o soslaya un abordaje directo del planteo inicial de Acuña, refugiándose en planteos alegóricos. El modo de condena que recibió la primera versión fue, pese a todo, una forma de rechazo "bárbara": el ataque, el insulto; el que ha persistido hasta el momento ha sido la versión "civilizada": el olvido.

## NOTAS

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación "Literatura y exclusión: la desnaturalización de la mujer en la construcción de la modernidad". Con el amparo del Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer (GRECMU), este proyecto se realizó en el marco del Programa de Investigación y Formación sobre la Mujer (1990-1991) del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
2. Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo I. La cultura bárbara: 1800-1860* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / Facultad de Humanidades y Ciencias, 1989), y del mismo autor: *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo II El "disciplinamiento": 1860-1920*. (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental / Facultad de Humanidades y Ciencias, 1990).
3. Barrán establece el período entre 1800 y 1860, como el de predominio de la llamada "cultura bárbara", y entre 1860 y 1920 como el del "disciplinamiento". (Cfr. Barrán, 1989 y 1990)
4. Todas las citas aluden a la siguiente edición: Lara, Gustavo. *El Parnaso Oriental o Guirnalda Poética de la República Uruguaya. Tomo III* (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Artigas; Colección Clásicos Uruguayos vol. 161, 1981), edición facsimilar, prólogo de Gustavo Gallinal.
5. Zum Felde, Alberto. *Proceso intelectual del Uruguay. Vol. I* (Montevideo: Librouar, 1985) 71.
6. Para un análisis más detallado sobre las imágenes femeninas en *El Parnaso Oriental*, así como en la poesía uruguaya desde la independencia hasta la modernización, véase mi artículo "Ideología estatal, ideología patriarcal y mitos fundacionales: la construcción de la imagen de la mujer en el sistema lírico del Uruguay del siglo XIX", de próxima aparición en el año 1993 en la revista del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) en Buenos Aires.
7. Los subrayados en éstas y todas las citas son nuestros.
8. De modo general podemos decir que si bien la magia y la brujería han existido en todas las culturas desde la antigüedad, en la Europa Occidental es a partir del siglo XIV fundamentalmente que la mujer empieza a ser asociada con la brujería. Como lo señala Caro Baroja (Caro Baroja, Julio; *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 110) es en esta época donde empiezan a hacerse populares ideas como "las mujeres son dadas a la hechicería", "cuantas más mujeres, más hechicería", "la mayoría de las mujeres son hechiceras". Una de las causas de este fenómeno puede ser vista en la inestabilidad que caracteriza al mundo del

Renacimiento. Si bien asistimos al surgimiento de la ciencia, al nacimiento de un nuevo humanismo, también nos enfrentamos con un período de profundos enfrentamientos políticos y religiosos, a una recrudescencia de las revueltas populares y de la criminalidad, etc. Para consolidar una nueva sociedad que reposara sobre un poder absoluto de inspiración divina era necesario desviar y al mismo tiempo canalizar las inquietudes y fervores de las masas en un chivo emisario. La mujer, por su posición de inferioridad y víctima. La quema de brujas viene a representar así, entre otras cosas, el brote de siglos de misoginia y falocracia, y la condensación del intento de conjuración de los hombres frente al ambiguo sentimiento de atracción y repulsión, de deslumbramiento y hostilidad que ha despertado por siempre la mujer.

9. Gallinal, Gustavo. "Elaboración y fuentes de *La Malambrunada*", prólogo a: Lira: 1981, VII-XXXII.
10. Bolloh, Sara. *Literatura uruguaya (1807-1965)* (Montevideo: Librería Nacional de A. Barreiro y Ramos, 1965) 22.
11. Acuña de Figueroa, Francisco. *Mosaico poético* (Montevideo, 1957). Todas las citas siguientes son de esta versión.

# LA RUMIA Y EL CARAMILLO: FIGURAS RELACIONALES EN LA NARRATIVA DE ARMONIA SOMERS

*Beatriz Vegh. Uruguaya, posee el doctorado en Literatura por la Sorbona (París III), enseña en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades del Uruguay. Su último título es Convergencias críticas: dialoguismo y descentramiento barroco en un relato de Robert Pinget. Entregamos un texto especialmente preparado para Deslindes.*

# LA RUMIA Y EL CARAMILLO: FIGURAS RELACIONALES EN LA NARRATIVA DE ARMONIA SOMERS

BEATRIZ VEGH

Dos consideraciones vinculadas con la realidad musical se encuentran en la base de esta reflexión sobre un aspecto particular de la escritura narrativa de Somers. La primera es de Stockhausen que dice, para definir la concertación musical de las Variaciones Diabelli de Beethoven: "en lugar de presentar el mismo objeto bajo distinta luces" las 33 Variaciones Diabelli presentan treinta y tres "objetos distintos dentro de la misma luz que los atraviesa" [1]. La segunda es de Proust, que en *La prisionera* escribe: "(...) el septeto, que había recomenzado, avanzaba hacia su fin: en varios momentos una u otra frase de la sonata volvía, pero siempre cambiada, con un ritmo, un acompañamiento distintos, la misma y sin embargo diferente, como vuelven las cosas en la vida (...)" [2].

Estas dos formulaciones que corresponden en ambos casos a una propuesta de análisis estético musical —real o ficcional—, pueden quizá servir de punto de partida para abordar, en la escritura literaria de Somers, algunos elementos que constituyen y crean una "luz" singular en sus apariciones plurales, una "frase" cambiada pero siempre la misma, una figura única que atraviesa la pluralidad de objetos que son sus relatos.

Se sabe que uno de los elementos de la literariedad, es decir, de lo específico literario, es la puesta en evidencia de la materialidad del lenguaje a través de diversos procedimientos, entre ellos el de una utilización peculiar de las palabras. Así, en la narrativa somersiana, dos palabras parecen ser cada una el centro de una figura recurrente, dentro de las reglas del juego y la economía particular de cada uno de los relatos que la dibujan: la rumia y el caramillo, con sus variantes morfológicas y semánticas.

Según la retórica clásica, y en palabras de Fontanier, en la figura "el discurso se aleja en mayor o menor grado de aquello que hubiera sido la expresión sencilla y vulgar" [3]. La figura opera una sustitución, introduce una modificación, respecto a ese decir "sencillo y vulgar", o sea, respecto a la lengua no figural que obedece a la norma que rige los diccionarios y las gramáticas de esa lengua. Más allá de los problemas que esa definición clásica de la figura va a crear en poética (dificultad para definir una norma, conflicto entre el concepto de figura-desfasaje y lo que se entiende por la literariedad del lenguaje poético donde toda distancia entre la letra y el sentido quedaría abolida, etc.), ese hiato, ese "espacio interior del lenguaje (...) donde el pensamiento puede moverse" va a definir, por lo menos parcialmente, toda figura retórica. "La figura constituye un desfasaje respecto al

uso corriente y sin embargo ese desfasaje se encuentra en el uso: tal es la paradoja de la retórica" [4].

Pero si en la figura hay alteración, sustitución, modificación, si se utiliza en la figura una palabra por otra, ella también está proponiendo una equivalencia entre dos términos, una interacción entre dos ideas de cosas diferentes que actúan conjuntamente dentro de una palabra única [5]. Es dentro de una noción de figura que implica a la vez desfasaje y equivalencia que quisiéramos abordar la lectura de estas dos palabras figurales y relacionadoras en los relatos de Somers: la rumia y el caramillo.

## LA RUMIA DE LOS ORATES

*Enfrena la lengua y rumia las palabras antes que te salgan de la boca (...)* (Cervantes, Don Quijote de la Mancha (2, XXXI)).

*en la no fe que rumia* (Oliverio Girondo, *Al gravitar rotando*).

*Iba rumiando la frase que lo salvaría.* (Robert Pinget, *Passacalle*).

En Un retrato *para Dickens* (1969) leemos: "Cuando la primera piedra me cayó a los pies, decidí entrar y me recosté en un muro a rumiar mi derrota" [6].

En *Sólo los elefantes encuentran mandrágora* (1986): "Su voz sonaba como un concierto de copofón, y en vano los huesos de Recaredo se movían en el santo lugar donde se hallan, pues la rumia de Sembrando Flores había sido lenta y Dios quiere a los animales que rumian, había dicho Fray José Gallo y no a los que comen (y leen) demasiado ligero, porque hay algunos que han leído muchos libros y apenas han comenzado por el prólogo cuando ya lo tienen por tabla y cada día con un libro nuevo y aún les falta qué hacer, y es que miran de por junto y leen a bulto sin dar lugar al pensamiento que rumie y piense en cada sazón de por sí (...). Y la voz continuaba al margen de los paréntesis mentales de la oyente" [7].

Nueva aparición, nueva variación, en *Viaje al corazón del día* (1986): "En adelante pues la hacienda será sólo mía, y me reservo el derecho de hacer de Las Nubes lo que me plazca. Y con esto digo que incluso una Reservación humana de límites harto amplios destinada a ciertos locos en apariencia a quienes les da por escribir poesías, novelas, o inventar paraísos sociales que nunca van a llegar a verse, por lo cual una organización colectiva les vendría a la medida. Ojalá que las nubes algodonosas de arriban sigan flotando sobre Las Nubes de abajo mientras mis orates rumien sus fantasías" (p. 8).

Dos significados propone el D.R.A. (1970) para la palabra rumia:

1) Masticar otra vez, volviéndolo a la boca.

2) Considerar despacio y pensar con madurez y reflexión una cosa.

Pero en los pasajes citados y dentro del contexto de cada relato, la palabra rumia parece cifrar, a partir de estos dos significados normativos, un desfasaje o una interacción de sentidos respecto a la norma, que dan a esta palabra un valor de figura.

En *Un retrato para Dickens*, y a nivel de la historia que se cuenta [9], la aparición de la palabra rumia remite a la experiencia personal de una de las voces narradoras

de la novela, un doble, una variación femenina de Oliver Twist que manipula así interiormente sus desgracias de huérfana desposeída. Condenada a la "insulsa miga" de pan "siempre tan parecida a sí misma, incapaz de buscarse los setenta y siete cambios" del inalcanzable bizcochuelo leído (en sus 77 variaciones) en un libro de cocina, Oliveria decide transformar ese pan en "manjar" de 77 gustos, tomándolo simplemente, cada vez, "de un modo especial, con la palma de la mano hacia arriba como en bandeja, no fuera a desmigajarse". Ante tan insólitas "precauciones", los chicos de la calle reaccionan con burlas y piedras. Es entonces que la niña en vez de utilizar, como en otra ocasión de desesperanza, "aquel recurso de las desgraciadas palabras", se recuesta en un muro "a rumiar (su) derrota". Y en este contexto, la palabra rumia, en su variante verbal, se propone como palabra figural. La rumia, el "revólver adentro (suyo) en busca de lo más grande que pudiera explicar(se) sin equivocaciones", el "forcejeo interior", las "idas y venidas interiores" son algo más que una masticación o una reflexión lenta y repetitiva. Este trabajo pausado y ritmado, visceral y mental a la vez, inscribe una lúcida rebeldía y opera como refugio y salvación [10].

También en *Un retrato* la lectura podría organizarse siguiendo el juego de presencias conflictuales pero complementarias que mantiene la tríada verbal rumiar/registrar/cantar, presente según un ritmo alternado de variaciones a lo largo de todo el relato y que inscribe emblemáticamente el ritmo y la realidad de una (¿de toda?) escritura. Oliveria rumia, Asmodeo registra, Tobías canta. Así, la "niña pensante", en "sus idas y venidas interiores", "había aprendido a guardar todo en buen orden en la memoria". La rumia de Oliveria se va a revelar tan eficaz que le va a permitir realizar ese "sueño de andar sin tocar tierra" que es la levitación y que la niña incorpora a su realidad de personaje. Por su parte, Asmodeo, segundo narrador de la novela, loro atento y desenfadado, demonio bíblico, registra fotográfica y visceralmente —"guardo el rollo en las tripas" dice— y no deja en ningún momento de "almacenar" y "recoger" lo que sucede en ese patio de inquilinato que, como buen narrador, observa con minucia y espíritu voyeurista. Pero el rumiar de la niña y el registrar de Asmodeo son narrativamente impotentes para inscribir plenamente el misterio, el horror y la simplicidad esencial de las situaciones límites (en *Un retrato*: una muerte, una violación) y ceden el paso al cántico bíblico del anciano Tobías que cierra (y abre) textualmente la novela. Rumiar, registrar, cantar. También aquí la figura opera como juego de desfasaje e interacción de sentidos respecto al uso "simple y vulgar" de esas palabras.

En la historia que relata *Viaje al corazón del día*, la rumia se propone como un trabajo necesario para "orates" fantasiosos que quieran escribir "poesías, novelas". Es una etapa indispensable dentro de un trabajo de fantasía y escritura, que protege ese "toque de locura necesario a fin de que el mundo no desaparezca en la uniforme mediocridad". Y Laura, la protagonista de la novela, organizará y pondrá en funcionamiento un espacio destinado a la rumia, aquí también figura protectora y salvadora, en su bien llamada propiedad de Las Nubes. Toda la novela puede leerse como una iniciación a ese mundo de rumia, al que tendrán acceso "locos en apariencia", "extraños seres relatores", es decir, los "fantásticos huéspedes" a los que Laura Kadisja Hassan, proporcionará esa hacienda, cortando "las higueras de

tuna roja para que (su) gente paste en paz (...)" [11]. Aquí también la connotación sugerida por el contexto provee a la palabra rumia de un sentido suplementario y un alcance figural, que incluye en este relato el paraíso de una contemplación oriental.

En *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, la que rumia es la oyente Sembrando Flores durante la escucha de una lectura, y esa actividad interior que, al discontinuarla, interfiere en su recepción, se propone como instancia ejemplar en ese acto de lectura, ya que "Dios quiere a los animales que rumian y no a los que comen (y leen) demasiado ligero" [12]. A esta ejemplaridad lectora se refiere Nietzsche cuando escribe: "Para elevar la lectura a nivel de arte, hay que poseer por sobre todas las cosas una facultad que actualmente se ha olvidado, razón por la cual pasará mucho tiempo antes de que mis obras sean 'legibles', una facultad que exigiría que se tuviera casi la naturaleza de una vaca y de ningún modo la de un 'hombre moderno'; me refiero a la facultad de rumiar" [13]. Esa facultad, desconocida o poco desarrollada en Occidente, aparece dibujada en el personaje de Sembrando Flores a través precisamente de la figura de la rumia.

Rumia cuestionadora y cavilosa entonces la de la niña de *Un retrato*, rumia escritora y fantasiosa la de los orates de Las Nubes en Viaje, rumia oyente y lectora la de Sembrando Flores en *Sólo los elefantes*. Así leída, en forma relacional y telescópica, a distancia entre obras, esta palabra crea y dibuja una figura única en su significado, que atraviesa los distintos "objetos" narrativos que constituyen cada uno de los relatos evocados. Distintos personajes pero un mismo quehacer interior: un silencio verbal activo, una reflexión acomodadora de experiencias, un comportamiento ejemplar por marginal o más exactamente por parentético, un tiempo pausado, rebelde, sostenido e interior. Como la frase de la Sonata de Vinteuil que vuelve "cambiada" pero la misma en el septeto, como la "luz" única y distinta que atraviesa las distintas *Variaciones Diabelli*, la rumia se inscribe significativamente con ritmos y acompañamientos narrativos diferentes en cada uno de esos relatos, proponiendo al lector a través de esas variantes una figura ficcional única y plural.

Esta lectura concertante de la palabra rumia en algunas ficciones de Somers puede relacionar esta obra con otros mundos narrativos si, con palabras de Borges, pensamos que un libro no es un ente incomunicado, es una relación, es un eje de innumerables relaciones" y que la escritura como todo arte tiene "un sentido ecuménico, impersonal" [14]. Si así leemos los tres relatos analizados, quizá la niña de Un retrato, Sembrando Flores en *Sólo los elefantes* o Laura (variante narradora de los "orates") en *Viaje*, se desdoblen en uno de esos personajes de F. Hernández, excelentes "rumiadores" que, como el protagonista de *Por los tiempos de Clemente Colling* busca "volver a pensar en los hechos que se (le) habían quedado pegados como patas y alas de insectos en un pantano" para comprobar cómo "el misterio acomodaba todo de la más extraña manera" [15]. Acá también, como en Somers, el comportamiento y las acciones del protagonista, los sucesos de su vida, parecen dibujarse y determinarse a partir de una necesidad de masticar, de "volver a pensar", de "acomodar" ritmada y pausadamente lo que una primera asimilación no había conseguido combinar debidamente en su interior. El "acomodar" hernandiano —variación léxica de la rumia somersiana— se inscribe entonces como figura de

lucidez protectora y salvadora tanto en la historia como en el discurso y en la narración de su escritura ficcional.

Orientando el telescopio lector hacia otras lejanías, podríamos ver también al lado de la niña huérfana, de Laura, de Sembrando Flores y del protagonista hernandiano, a Federico en *La educación sentimental* de Flaubert. En uno de esos momentos capitales para la historia de esta novela que son sus encuentros con la señora Arnoux, leemos: "Ella no le había dado la mano para saludarlo, no le había dicho ninguna palabra afectuosa, ni siquiera lo había invitado a ir a su casa, ¡qué importaba! No hubiera cambiado ese encuentro por la más hermosa de las aventuras; y seguía rumiando la dulzura de ese encuentro mientras continuaba su camino" [16]. Precursor significativo de tantos personajes "rumiadores" en la narrativa del siglo 20 que van a dimensionar muy especialmente el quehacer interior y la exploración del inconsciente, la rumia de Federico a lo largo de esta novela, sus "paréntesis mentales" en vistas a "acomodar" salvadoramente experiencias y desilusiones, se desdoblará años después en la rumia del Marcel proustiano, en la *Búsqueda* cuando éste, por ejemplo, en pleno momento magdaleniano, "deja la taza y se dirige a su interior" para ahí revolver y ordenar, en la soledad de la cavilación y en un trabajo también él salvador, el alimento recibido pero aún no suficientemente elaborado e incorporado. Será en una de las versiones de *El tiempo recobrado* que la palabra figural aparece: "Recobrar el tiempo, anulándolo y resucitándolo a la vez presupone una etapa de "rumia" o quizá se identifica con ella" [17].

También Bloom en *Ulises* aparece "rumiando y masticando sus recuerdos" ("ruminating and chewing the cud of reminiscence") y así, "en un arreglo retrospectivo, espejo dentro del espejo (...) se contempla a sí mismo" en la figura de hijo que el trabajo de rumia va a "acomodar" en su presente de paternidad frustrada, al abrir el camino para una propuesta de paternidad futura —salvadora— que se concreta en su relación con Esteban. Este pasaje de Ulises, como lo explicita la voz narradora al comienzo del mismo párrafo, es el intento de respuesta a una interrogante: "¿cuál es la edad del alma del hombre? Así como ésta posee la virtud del camaleón de cambiar de tonalidad con cada acercamiento nuevo, de estar contenta con los alegres y alicaída con los abatidos, así también su edad es tan cambiante como su humor" [18]. Y el trabajo de rumia de Leopoldo va precisamente a jugar con la "edad del alma del hombre", con el tiempo de una paternidad perdida y recobrada. Queda dibujada así la figura de un ensimismamiento esencial por su actividad camaleónica y variacional, es decir, una vez más, protectora y salvadora.

## EL CARAMILLO DE DIONISOS

*the calamite's columitas calling for calamitous calamitance*
James Joyce, Finnegans Wake

En *Un retrato* leemos: "Y yo comprendí entonces que iba a ser necesario hablar, volver a usar aquel recurso de las desgraciadas palabras" [19].

Y en *El despojo*: "Se palpó angustiosamente. Por fortuna, llevaba el insustituible caramillo". Más adelante: "La mujer se le había venido, detrás o dentro, no sabía él

en qué forma. Salió inesperadamente de la música, miró el aire con pavor, como si lo tuviera que respirar por primera vez, y luego se volvió a entrar en la casa agujereada del instrumento con la rapidez de una viborilla blanca. Entonces él no pudo emitir ya una sola nota que no estuviera hecha de aquella carne. Sopló al principio con fuerza, después con brutalidad, como sólo un hombre puede ser capaz de quitarse el amor de encima. Hasta que ella debió salir, violentando los orificios, para volver hacia atrás (...)" [20].

En *Viaje*, Laura, la narradora, también llamada Melodie II, registra: "Por algún tiempo luché sola con aquel Wolfgang Amadeus, pero qué difícil cazar al ave perdiéndose en el bosque. Y máxime cuando se apareció una parte de mi ser que ni siquiera Mozart comprendería, unas flautas de lejanísimas modulaciones, principalmente en los adagios, con las que yo silbaba por lo bajo, o que quizás algo o alguien me metía en la oreja para que las repitiera". Y siempre Laura continúa: "Y al fin ese silencio ya no tendría término, estaba apuntando a la eternidad y ni mis flautas interiores podrían quebrarlo (...)". A Laura responde Hildegard, también llamada Melodie I, segunda narradora: "Yo oía un cuerno de caza en mis sueños, siempre aquel cuerno de caza del que nunca hablé a nadie, pues tenía temor de perderlo. Y eso, Melodie, es lo que se llama Ferne en mi idioma, lejanía en el tuyo. Por la sangre de cada cual anda una Ferne diferente, porque procedemos de seres y lugares insospechados por nosotros mismos: tu lejanía es con flauta, la mía con el sonido de un cuerno de caza" [21].

Como la palabra rumia leída figuralmente en distintos relatos de Somers, la palabra caramillo en *El despojo*, que entre otras variantes, se metamorfosea en flauta interior y cuerno de caza en Viaje (y que estalla sinfónicamente en la Octava y la Novena beethovenianas de *Sólo los elefantes*), dibuja también otra figura, complementación y culminación de la primera: lo musical como variante individual y necesaria de lo verbal.

En el Dionisos filósofo dice Nietzsche: "comparada con la música, toda expresión verbal tiene algo indecente; lo verbal diluye y embrutece; lo verbal despersonaliza; el verbo trivializa lo infrecuente". Y el título de su obra convoca justamente al dios del caramillo, de la flauta, de ese instrumento que Sócrates y Glaucón proponen excluir de la república platónica por su peligrosa variedad de tonos [22] y que para algunos personajes de Somers representa, como lo dionisíaco en palabras de Nietzsche "la necesidad de unidad, todo lo que va más allá de la personalidad, de la realidad cotidiana, la sociedad, el abismo de lo efímero; un sentimiento que crece y desborda apasionada y dolorosamente y se expande en estados más oscuros, más plenos, más flotantes" [23].

Así en *El despojo*, "el insustituible caramillo", "fiel como su sexo" acompaña al protagonista en las tres experiencias amorosas y "oscuras" que corresponden a las tres unidades narrativas en que se divide el cuento: "La araña", "La violación" y "El enjuiciado". Los subtítulos denotan la fuerza de lo primario y de lo asocial (el lado Antropo y Tríptico darwiniano), que prevalece en éste y en otros relatos de Somers y que la narración a menudo vincula a lo musical. Y, en este contexto, la presencia del caramillo (flautilla de caña, madera o hueso, con sonido muy agudo, dice el D.R.A.) connota la presencia de un narrador que aporta su relato musical al narrador

primero, quien cuenta en tercera persona, desde la interioridad del protagonista, una triple experiencia: sexual, onírica, tanática [24]. En el pasaje citado, el protagonista hace "salir" el relato "de ese cuerpo taladrado" que sinecdóquicamente lo representa. Lo que cuenta el caramillo —narrador-personaje dentro de la ficción— con su música así sexualizada y corporeizada que "ocurría de por sí, exenta, libre" [25], es asumido verbalmente por el narrador primero que inscribe en palabras el relato no verbal. Así, las tres experiencias —las tres unidades del cuento— son introducidas por la voz del caramillo (del latín calamus: cálamo, caña hueca usada como instrumento de escritura) que inscribe y dibuja la expansión de una voz plena en su elementalidad. De este modo, el discurso narrativo propone una prolongación indecible —por musical— que atenúe lo que pueda tener de "indecente" lo verbal según las citadas palabras de Nietzsche, es decir, el "recurso de las desgraciadas palabras" (p. 100) según las palabras de la huérfana dickensiana de *Un retrato*.

En Viaje, las "flautas interiores" de la protagonista son la voz misma de la historia que se cuenta y del discurso que la enuncia. Tanto en el cuento como en la novela, la narración privilegia al personaje musicalmente acompañado, representado y expresado: el hombre en *El despojo*, Laura e Hildegard en *Viaje*). El personaje que percibe los sucesos e informa sobre ellos es el intérprete de un instrumento musical de viento, dionisíaco: real (caramillo) o imaginario (flautas - cuerno de caza). El "héroe" o la "heroína" son los ejecutantes de una música aérea, pulsional y misteriosa, que como la narración —como narración— discurre y comunica. *Viaje* se puede leer como la verbalización en escritura ficcional de la rumia de Laura, musicalizada por esas "flautas interiores" "de lejanísimas modulaciones principalmente en los adagios", por esas flautas que alguien había llamado (sus) lejanías", que la dejaban "interceptada", y que se inscriben en su apodo de Melodie II y en su diálogo con el "propio Wolfgang Amadeus". Lo que esa música cifra es lo que Laura narradora va a tratar de explicitar, de poner en palabras y de salvar en el trabajo de narración, en ese "ordenar (de) datos, llenar lagunas a fuerza de imaginación, mantener a la gente en vilo con los posibles finales" [26], que reúne el pasado de la heroína con el presente de la narradora. En la segunda parte de Viaje, los cuernos de caza de Hildegard, también imaginarios e interiores, cumplirán la misma función que las flautas de Laura. Si la meto-nimia (etimológicamente: cambio de nombre), según la define el D.R.A., es el "tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otra tomando la causa por el efecto o viceversa, el signo por el significado, etc.", metonímicamente, caramillo, flauta, cuerno de caza o clarinete inscriben virtualmente una presencia musical dionisíaca y salvadora —como la rumia— en la búsqueda narrativa de lo "inhallable, el meollo" [27].

Somers citaba con evidente aprecio la definición que da Umberto Eco de la novela en "Apostillas a *El nombre de la rosa*, la novela es una máquina de generar interpretaciones". Las suyas generan una interpretación que incluye lo musical, remitiendo así tangencialmente a un discurso metaliterario que acompaña, prolonga, modula y disemina el discurso verbal y literario propiamente dicho.

La rumia y el caramillo son entonces palabras figurales que, en los textos de Somers, funcionan como "espolón estilístico" [28]. Palabras que, como la espuela,

imprimen su marca y su impronta en la matriz de la escritura pero que también como el espolón del barco, "avanzan y se adelantan rompiendo y venciendo el ataque de la superficie adversa" [28], orientando al lector hacia una red semántica nueva a partir de los sentidos presupuestos —por el diccionario y/o el uso— de estas palabras. En una de las posibilidades de lectura de sus relatos, el espolón estilístico —escritor y lector— de Armonía Somers pasaría quizá por estas dos palabras.

NOTAS

Salvo indicación contraria, los subrayados en los textos de Somers son nuestros.

1. Citado por Boucourechliev, *A. en Beethoven*, París, Seuil, 1963, p. 90.
2. Proust, M., *La prisonnière*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, III, 1954, p. 259.
3. Fontanier, *Tratado general de las figuras del discurso* (1821-1827), citado por Genette, G., Figures I, París, Seuil, 1966, p. 207.
4. Genette, G., ibid., p. 209.
5. Richards, I.A., citado por Ducrot, O. et Todorov, T., *Dictionnaire étymologique des sciences du langage*, artículo Figure, Paris, Seuil, 1972, p. 351.
6. Somers, Armonía, *Un retrato para Dickens*, Montevideo, Arca, 1969, p. 50.
7. Somers, Armonía, *Sólo los elefantes encuentran mandrágora*, Barcelona, Ediciones 62, 1988, p. 175.
8. Somers, Armonía, *Viaje al corazón del día*, Montevideo, Editorial Arca, 1986, p. 175.
9. Para el sentido del término historia en un relato y sus correlativos —discurso y narración—, cf. Genette, G., *Figures III*, París, Seuil, 1972, pp. 71-76. Según la propuesta de Genette, se distinguirían tres aspectos en un relato (sentido amplio): a) la historia = el acontecimiento o los acontecimientos narrados, b) relato (sentido estricto) = el discurso oral o escrito que asume la relación de esos acontecimientos, c) el propio acto de narrar. Seguimos esta terminología en el presente artículo.
10. Somers, Armonía, *Un retrato*, op. cit., pp. 47-50 y 100.
11. Somers, Armonía, *Viaje*, op. cit. pp. 86-87 y 145.
12. Somers, Armonía, *Sólo los elefantes*, op. cit. p. 175.
13. Nietzsche, F., Prólogo a *La genealogía de la moral*. Traduzco de la edición francesa Par delà bien et mal - La généalogie de la morale, París, Gallimard, 1971.
14. Borges, J.L, Nota sobre (hacia) Bernard Shaw, en *Otras inquisiciones*, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 747-748.
15. Hernández, F., *Por los tiempos de Clemente Colling*, Obras completas Vol. I, Montevideo, Arca, 1981, pp. 59 y 67. El subrayado es nuestro.
16. Flaubert, G., *L'éducation sentimentale*, p. 291, París, Gallimard, Col. Pléiade, 1952, p. 291. También p. 177: "Una mañana que rumiaba su melancolía al lado del fuego, entró Deslauriers". Hacia el final de la novela, p. 447: "Solo en el vagón, con los pies en la banqueta, (Federico) rumiaba los acontecimientos de los últimos días, todo su pasado.
17. Proust, M., *Une matinée chez les Guermantes*, París, Gallimard, 1984.
18. Joyce, J., *Ulysses*, Londres, The Bodly Head, 1960, p. 540.
19. Somers, Armonía, *Un retrato*, op. cit., p. 100.
20. Somers, Armonía, *El despojo*, Todos los cuentos 1953-1967 I, Montevideo, Area, 1967, pp. 48-50.
21. Somers, Armonía, *Viaje*, op. cit., pp. 27, 62 y 48. También pp. 123-124: "Voces. (...) Mi madre con su voz de carrillo que repite canción de los soldados el día aquel en la cocina. Acariciar sin mano. Llorar sin lágrimas".
22. Platón, *La república*, Libro III.

23. Nietzsche, F., Dionisos filósofo. Traduzco de la edición francesa, *La volonté de puissance II*, París, N.R.F., 1937, pp. 366 y 372.
24. Cuenta el mito que Prometeo esconde el fuego que sustrae a la mirada de los dioses adentro de una caña, de un cálamo, o sea, precisamente, de un instrumento de escritura. Así es que se le considera también como el que enseñó a los hombres la escritura y la lectura. (Para esta relación cálamo/escritura/lectura - robo, cf. Saad, Gabriel, *Edipo con y sin complejo*, Semanario Relaciones, Montevideo, agosto 1991). Para un lúdico trabajo de variaciones y deriva sobre el sonido y el sentido de la palabra calamus, ver en el capítulo de la "letter" —letra, carta— del Finnegans Wake de Joyce (Londres, Faber and Faber, p. 119, línea 11) el paréntesis citado en epígrafe: "(the calamite's columitas calling for calamitous calamitance)". En español y utilizando el visible y audible fondo latino joyciano podría dar algo así como "(la calamita del cálamo clamando calamitosa columna"). El D.R.A. indica para calamita: piedra imán, brújula, flechilla imantada al Norte; y por su parte, el calamar con su tinta guarda el sentido primero de la palabra, como instrumento de escritura.
25. Somers, Armonía, *El despojo*, op. cit. p. 44.
26. Somers, Armonía, *Viaje*, op. cit., pp. 27, 69, 80 y 87.
27. Somers, Armonía, ibid. p. 120.
28. Derrida, J., Eperons - *Les styles de Nietzsche*, pp. 29-30, Ediciones Flammarion, 1978.
29. Ibid., pp. 30.

# ASPECTOS Y PROBLEMAS DE LA MANIPULACION DISCURSIVA

*Iber Verdugo. Argentino, Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Córdoba, donde enseña en la actualidad. Entre sus últimos libros citamos Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo (1982) y Hacia el conocimiento del poema (1982).*

# ASPECTOS Y PROBLEMAS DE LA MANIPULACION DISCURSIVA

IBER VERDUGO

## I - INTRODUCCION

Por trillado, el tema de la *manipulación discursiva*, parecería superfluo tratarlo una vez más. Pero es uno de esos temas recurrentes que se vuelven omnipresentes porque son como connaturales de la condición humana, y de las estructuras socio-culturales entre las que se hace y desenvuelve la historia. Aparecen y reaparecen emergiendo desde las circunstancias entre las que se desarrolla el proceso de vivir. Ocupan y preocupan a medida que su actividad alcanza fuerza suficiente como para que el pensamiento los distinga y aprecie. Así éste de la manipulación que, siendo tan antiguo y conocido, parece no haberse caracterizado y mensurado lo bastante como para que la comunidad consiguiera superarlo. De modo que sigue actuando con la misma fuerza de siempre.

Historia, literatura, periodismo lo testimonian en todos los tiempos. La primera ha conservado, desde remota antigüedad, con valor documental y crítico, textos discursivos claramente manipulatorios, con capacidad de producir movimientos y cambios en los pueblos. La literatura, en todos los géneros, pero especialmente en el teatro, ha creado conflictos narrativos y dramáticos sustentados en esa modalidad de las relaciones humanas. Constituye una de las principales y más fecundas fuentes de la creación literaria. Esos documentos presentan y denuncian, directa o indirectamente, el uso de la manipulación discursiva en diferentes modos y con distintos fines y alcances.

A modo de corroboración, enumero al azar algunos textos heterogéneos: a) "Ravana intenta en vano seducir a Sita" (*Ramayana*); b) discursos de Catilina, César o Catón transcritos por Salustio en *Conjuración de Catilina*; c) examen de la persuasión en el *Gorgias* de Platón; d) crítica de la elocuencia vacía en el *Satiricón* de Petronio; e) parlamentos de Iago en el *Otelo* de Shakespeare, o los de Celestina en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*; f) Don Quijote es producto de la manipulación múltiple y acumulada del discurso de caballería (cap. 1), según lo destaca la crítica de tal discurso ejercida en el escrutinio del cura y del barbero (cap. VI); al mismo tiempo, ilustra el hecho de la automanipulación, en sus reflexiones en monólogo interior de enamorado (cap. XXVI); g) uso y conciencia del juego intermanipulatorio en *La Mandrágora* de Maquiavelo; h) estudios críticos de Rousseau respecto de la educación, en el *Emilio*; i) intrigas de Mefistófeles en el *Fausto*; j) sermones del clero en "El Matadero" de Echeverría; k) reflexiones de Martí en "El poema del Niágara"; l) transformación de la florista en *Pigmalión* de Bernard Shaw; ll) enseñanzas de Esopo en *La zorra y las uvas* de Guilherme Fi-

gueiredo; m) "Todo el orbe cante", capítulo XIV de *El señor Presidente*, de Miguel Angel Asturias; n) *Ensayos políticos* de Julius Lester y de René Depestre, crítica y develación de mitos políticos y sociales; ñ) visión anticipatoria de Orwell, en *1984*; o) "Las batallas desiguales", de Julio Cortázar; p) cartas de lectores y la "Voz de la calle", como la de Raúl Faure acerca del "derrocamiento del presidente Illia", en *La Voz del Interior*, Córdoba, 2/7/91... Formas de manipulación ya interindividual y personal, ya de orden colectivo, ya institucional. A veces circunstanciales, a veces trascendentes, producidas en las más diversas situaciones y actividades.

La persistente presencia del tema tanto en la historia como en la literatura y el periodismo muestra que no se trata de un asunto literario solamente, sino que tiene vigencia en la realidad; y el espectro prácticamente inagotable de ilustraciones posibles confirma su universalidad. Quizás por ello sería útil releer, reinterpretar y volver a escribir la historia sobre el eje significacional de la manipulación.

Si a pesar de estudios y revelaciones, el asunto permanece y se reitera, quizás sea porque la revelación se ha quedado a mitad de camino, descubriendo y cuestionando la manipulación en hechos limitados, sin llegar al fondo —político, social y fundamentalmente económico— de las estructuras del establecimiento; o sea, sin advertir no sólo la relación, sino la disociación, la contradicción antagónica vital de los contrarios —*dominadores vs. sometidos*—, de los cuales el primero requiere ser examinado en toda su extensión, profundidad, complejidad, ocultamiento y diseminación. Sin alcanzar el meollo generado que alimenta el activismo manipulador de los "ideólogos", encargados de aprisionar y conducir la mente humana, desde diferentes posiciones y en función de diversos fines. O quizás sea, además, porque el mismo intento revelador y sus instrumentos metodológicos y epistemológicos son también productos manipulados.

Por lo que a mí respecta, la situación es de aguda crisis en relación con el asunto. Mis reflexiones significaron sólo una entrada en un campo de observación que se extiende y diversifica cada vez más. No porque considere que "cuanto más sé menos sé" —creo que sé algo más de lo que conocía de manipulación antes de estudiarla—; sino porque el conocimiento adquirido puso en evidencia la amplitud del concepto y del hecho.

De modo que aquí está de nuevo en movimiento, en otro ensayo de examinar el viejo asunto, ásperamente removido en la actual situación del mundo en crisis, sometido al proyecto del "nuevo orden mundial". Vivimos en un torbellino de violenta manipulación destinada a encarrilarnos en el programa dominante, disfrazada de inocente, manejada con poder hegemónico tremendo, para preservar y perfeccionar los mecanismos de la dominación, en provecho excluyente e insolidario de los poderosos, so color de "libertad", "justicia" y "beneficio social".

## II - EXPANSIVIDAD DEL OBJETO

Antes de plantearme el tema de la manipulación como problema y objeto de estudio, viví sufriéndola y ejerciéndola bastante ingenua e inadvertidamente. Desapercibido, como está la mayoría de la gente; manipulado hasta la médula, neurona por neurona, con petulancia de hombre libre, y arrogante, desventajas,

ilusiones y riesgos de librepensador. Ciego entre barrotes, me sentía dueño de mi cuerpo y de mi mente, a pesar de algunas advertencias que la vida y sus experiencias pudieron proporcionarme.

Es que había sido prolijamente manipulado para ser instrumento y siervo de la manipulación. ¡Quién diría que *mi* discurso, *mis* pensamientos, *mis* ideas, *mis* conocimientos, pero *mis* sentimientos y *mi* voluntad...! ¡Quién diría lo que me quedaba por descubrir: la dimensión, la profundidad de mi enajenamiento, por más que a mi alrededor, y hasta en mi interior, flotaran palabras alusivas y datos dispersos —ideología, alienación, identificación, transferencias, proyecciones, y aun la misma manipulación!...

Sólo al reflexionar acerca de problemas y aspectos de la manipulación discursiva, sus formas, grados y condiciones, alcancé a percibir y reconocer mi condición de ser *per factum manipulationis*. (Este latinazgo... ¿de dónde viene, por qué tengo que creer que debo exhibirlo así, qué manipulaciones lo impulsan y dudosamente lo legitiman?). Es que como una adicción reclaman y alucinan. Encerrado en la situación paradojal de que hablando contra la manipulación la estaba ejercitando y, en lugar de debilitarla, la reforzaba y la servía, porque el pretendido conocimiento, por su insuficiencia y parcialidad, implicaba un engaño, una nueva venda que me ocultaría su naturaleza y amplitud.

Este ver en la manipulación un fenómeno negativo y, al mismo tiempo, comprobar —o sentir— que mi naturaleza humana, por la perversa imposición social, es sustancia, hechura y fruto de su accionar, me hace desconfiar hasta de mi sombra, y me hace sentir cómplice, irrefragablemente determinado, de todos los planes, fines y medios de su actividad. Esclavo de la manipulación universal ejercida por las "élites de poder", y con ridículas pretensiones de importancia individual.

Quizás no sea para tanto, quizás sea posible alguna salida. Poder determinar por qué soy como soy, por qué actúo, pienso y digo como lo hago. Y por qué los otros son como son y hacen lo que hacen. Cuándo habré ingerido mi píldora de Murti-Bing, aquel "aquel filósofo mongol que había conseguido integrar su 'concepción del mundo' en un medio orgánico, haciéndola trasmisible" [1]. Porque, como píldora de Murti-Bing, son las palabras que una vez nos dijeron, los libros que una vez leímos. La vez, justamente, en que nuestro pensamiento estaba a la espera de una orientación, cuya presión impuso un rumbo. Quizás en el tiempo de mayor disponibilidad, cuando, por jóvenes, nos agobia el sinsentido de la existencia, entre una "sociedad" que no cede lugares.

La esperanza permite poner las cosas en otros términos y hallar fuerzas contra el horror de la manipulación, despertando de la pesadilla. Porque hay algo que rescatar; porque hay que servir y hacer.

(Apenas digo eso y ya me inculpo: me parece que estoy vendiendo una imagen falsa, sólo para procurar la adhesión de los lectores. Si tuviera que detener mi razonamiento para hacer paréntesis de reflexión acerca de la posibilidad de deslizamientos de manipulación en mi propio discurso, éste quedaría gravemente descohesionado. La falta de conexión y de coherencia sería manifestación de la pugna entre quien es producto de manipulación y su deseo de libertad.

Si el receptor examinara esta exposición desde la perspectiva indicada, seguramente advertiría con facilidad su inclinación manipulatoria).

Dentro de ciertos límites de relatividad, que hacen sentir los pies sobre la tierra, me atrevo a creer que el creciente desarrollo de percepción de los mecanismos y estrategias del discurso puede fortalecer la resistencia, al menos en una medida inmediata de las relaciones sociales.

Y oponer a la cada vez más compleja habilidad manipulatoria, una vigilante actividad crítica, extensiva e intensiva, capaz de generar actitudes y acciones consciente o inconscientemente antimanipulatorias.

Sería posible una limpieza mental, opuesta al lavado de cerebros, aunque haga falta, como parece, una acumulación de años y de dolor.

El caso es que estas reflexiones generaron, en lo que a mí respecta, la asunción de una perspectiva en relación con el discurso y otras acciones, cuyo punto de vista central es el hecho de la manipulación. Leer el diario, el libro, ver televisión. Asistir al teatro, al cine, dar clases, escuchar un discurso, conversar, todo toma otro sentido.

Se produce la expansión del objeto debida al estudio y observación que van descubriendo, en cadenas, nuevos ámbitos de ocurrencia y nuevas dimensiones del fenómeno, sus factores y agentes, en proyección cada vez más densa. Observado en situaciones concretas y, por eso, limitadas, el objeto conduce al observador a otros planos y manifestaciones, y lo van habilitando para reconocer, indagar y explicitar recursos de ese género de influencias, en una interpenetración de práctica y teoría que dota de conocimientos y medios de identificación y resistencia.

## III - NATURALEZA DEL OBJETO

Como designación de ciertos procedimientos de la actividad discursiva, *manipulación* es término metafórico, utilizado para sustituir y compensar la carencia de un término propio y específico.

La manipulación discursiva que procura moldear algún aspecto de la persona del receptor recuerda, por algún modo de semejanza, la operación del alfarero o del modelador de la cera, que fabrican cosas formadas por el arte, la fuerza y la habilidad de sus manos, según su propósito, su interpretación, su deseo y su interés. Pueden crear formas de apariencia humana con materias incapaces de producir sus propias formas.

Tales semejanzas son sólo parcialmente válidas: puede sostenerse que los hombres no son materia inerte como la cera o la arcilla; y que, por su naturaleza espiritual, que les confiere alguna competencia autoformadora, tienen la posibilidad de superar las presiones manipulatorias. Pero también puede entenderse que la manipulación discursiva es más compleja que la ejercida por las manos del alfarero, porque no se ejerce materialmente con las manos, sino con instrumentos de presión de orden espiritual, orientados a moldear y modelar el espíritu.

La manipulación de este orden consiste en la penetración, injerencia, sometimiento o presión en las facultades de otro —en medida individual o social—; en su capacidad y actividad de formar conceptos, elaborar juicios y razonamientos, desarrollar sentimientos y actitudes, y generar decisiones voluntarias.

En síntesis, consiste en una invasión posesiva de la mente humana destinada a conseguir el control del hombre.

La transformación compleja y total; la irrepetibilidad de sus estados, la diferencia perceptible o imperceptible, es fenómeno connatural de los seres humanos. Transformación ininterrumpida, sin solución de continuidad. Se produce de manera brusca y rápida, o muy lenta y mínima, tanto como para que el sentido humano no la perciba y, por ello, la considere inexistente, hasta que se manifieste en grado suficiente para la percepción y el conocimiento.

El continuo proceso de transformaciones opera como un agente fundamental de interacción de todos los componentes del universo, o de los componentes de un determinado sector del mismo.

El discurso es una actividad que concreta la interacción. Por lo tanto es un agente de transformaciones. Sobre ese plano se ejerce la actividad operatoria de las estrategias de manipulación: procuran producir y orientar transformaciones. Accionan sobre un constituyente natural y cultural de los sujetos humanos, individual o socialmente. Pero, a la vez, actúan para limitar y encasillar la transformación en lo "conveniente". De modo que ninguna modificación escapa de su control.

Ante el riesgo de generalizar indebidamente el concepto de manipulación como función universal del discurso, es necesario enfatizar que es sólo uno de los diversos modos de influencia discursiva. Habrá que intentar el difícil y discutible deslinde de esa cuestionable diferencia, que únicamente será posible establecer sobre la base y desde la perspectiva de una concepción determinada.

Esta primera aproximación examinada ofrece algunas bases para delimitar la extensión del concepto de *manipulación discursiva*, distinguiendo la pertinencia de su aplicación a cada discurso o a sus partes.

Estimo que hay manipulación —en el significado establecido— siempre que el discurso sirve de instrumento, medio y acción para determinar una disposición, actitud o modificación dirigida a satisfacer, directa o indirectamente, el interés del destinador, de su grupo, clase o posición; sin considerar o despreciando la identidad, el interés o el criterio del receptor, y las consecuencias que de esa actividad pudieran derivar para él. En general implica algún grado de violencia y disimulo.

No hay manipulación —dentro del mismo significado— cuando la actividad y el activismo discursivos no representan ventajas para el interés del destinador; sino que están dirigidos a liberar disposiciones, actitudes y acciones del destinatario, útiles a sus fines, con respeto por su condición de persona, y con las consideraciones que dicha condición exige. Este orden de influencias lo conceptúo como *estímulo, cooperación u orientación* para promover a las necesidades del receptor. Evita la violencia y no requiere disimulo.

Advierto el componente subjetivo insoslayable que debilita y cuestiona esta delimitación. Reconozco la confusión de base que aparece como consecuencia de que los parámetros están fijados por un productor manipulado, formado con el hábito dualista que se empeña en percibir la diferencia.

Frente a esa dificultad, tal vez insuperable, eludo toda vinculación con la *intención* del destinador y mi apreciación se apoya en los resultados y en aspectos

que cualifican los procedimientos de influencia a partir de una delimitación convencional de la intención del concepto.

La actividad del primer tipo resta competencia, y perturba acerca del sentido de las cosas. La del segundo tipo significa enriquecimiento de la capacidad de saber y poder hacer, y esclarece acerca del sentido.

Por otra parte, siendo el discurso manifestación y comunicación influyentes, de conocimientos y opiniones, tendiente a hacerlos aceptar por el destinatario, y a modificar su saber y voluntad respecto de los hechos y las cosas, es legítimo distinguir los dos órdenes que procuro establecer, con apoyo en las condiciones de *verdad* de sus postulaciones, enunciados, juicios e informaciones.

Para ello es preciso adoptar y fijar un concepto de *verdad* operativo respecto a tal fin.

En primer lugar, sin pretensión de conocimiento definitivo, me adhiero a la concepción que entiende por *verdad* una *relación* entre el pensamiento, por una parte, y el orden natural de los hechos y las cosas o sus estados y situaciones, por otra. Esa relación consiste en la correspondencia, adecuación o conformidad unívocas entre el pensamiento y los referentes que son su objeto. O sea, la correspondencia unívocamente demostrada entre lo que el pensamiento conoce y asevera acerca de los hechos y las cosas, y la realidad de los mismos suficientemente establecida. De la relación resulta la formulación de juicios referidos a los objetos pensados.

Cabe aquí distinguir entre *conocer la verdad* y *decir la verdad*: *Conocer la verdad* significa coincidencia perfecta entre lo que se piensa que algo es, o lo que se piensa de algo, y lo que ese algo es realmente. *Equivale a estar en lo cierto*. Corresponde al plano lógico y gnoseológico.

*Decir la verdad* significa coincidencia y fidelidad entre lo que pienso que algo es y lo que digo que es. Plano ético.

Asimismo, una cosa es *ser la verdad* y otra cosa es *decir la verdad*. Ser la verdad es independiente de que se diga o no. Decir la verdad es independiente de que lo que se dice sea lo verdadero (lo cierto).

Si pienso que las ideologías han muerto y efectivamente las ideologías han muerto estoy en *lo cierto: conozco la verdad*.

Si pienso que las ideologías han muerto y digo que las ideologías han muerto, *digo la verdad*. Aunque no fuera cierto que hayan muerto.

De modo que para exponer la verdad de algo es necesario conocer la verdad. No así para exponer la verdad de lo que pienso.

En la búsqueda y el conocimiento de la verdad, el pensamiento necesita someter sus concepciones y nociones a distintas pruebas cuyo orden depende de la naturaleza del objeto. Un juicio como: "Los movimientos revolucionarios son los causantes de la pobreza", sometido a confrontación con el orden natural de las cosas, muestra su falsedad.

Dentro de nuestra concepción del tiempo, es evidente que las causas son anteriores a las consecuencias. Puede establecerse evidentemente que la pobreza de los pueblos respectivos es anterior a la aparición de las actividades revolucionarias de signo reivindicatorio popular. Por lo tanto éstas no pueden ser la causa de algo

que les precede. Por lo contrario, en virtud de la relación temporal será más factible demostrar evidentemente que dichos movimientos son consecuencia de la pobreza. El juicio propuesto encierra una inversión del orden natural temporal de los hechos. Aun así, el hecho se presenta atomizado, escindido de la totalidad, indebidamente *simplificado*: puede comprobarse que la señalada no es causa única. Por consiguiente, tampoco el segundo juicio tiene suficiente sustento de verdad. De esto se desprende que el primer juicio es evidentemente *falso*, y el segundo es *dudoso*. El discurso que pretende hacerlos reconocer como verdaderos debe necesariamente apelar a recursos de convencimiento, persuasión, distracción; debe hurtar, atontar, inculcar, conculcar, adormecer la actividad de razonamiento y juicio del receptor, sustraerlo de su propia capacidad de discernimiento, encerrarlo sometiéndolo de algún modo. Esa actividad será manipulatoria.

Un juicio como: "La corrupción es consecuencia del subdesarrollo" —o de la pobreza—; o el contrario: "El subdesarrollo —o la pobreza— es consecuencia de la corrupción" no admiten ser comprobados en su verdad o falsedad aplicando el criterio temporal. No puede establecerse cuál es anterior y cuál posterior. Además, es evidente que hay corrupción en la riqueza, así como hay pobreza sin corrupción. Por lo tanto no hay relación necesaria de primera línea, de causa-efecto entre ambos términos. Sólo relación parcial de concomitancia. El problema de la verdad desafía al conocimiento. Si se diera por resuelto en uno u otro sentido; o bien operara la voluntad de demostrar uno u otro, ello implicaría manipulación para hacer aceptar el punto de vista elegido, conveniente para el destinador.

Conocida la verdad de un juicio, propuesta, enunciado, etc., queda, al mismo tiempo, develada la falsedad de sus opuestos. La manipulación entonces consiste en el proceso de convencimiento tendiente a hacer pasar y aceptar lo falso como verdadero, la opinión o el error como evidencia, el parecer como el ser.

Contrariamente, el restituir la correspondencia de pensamiento y realidad, es decir, la verdad de los juicios o aseveraciones, es lo contramanipulatorio.

Los efectos procurados en uno y otro caso son contrarios.

El discurso que restablece el real orden de los hechos y de las cosas no es manipulatorio porque posibilita al receptor la aprehensión de la evidencia y de la necesidad lógica, liberando así la aprehensión del sentido.

La *derrelación* o aislamiento de los hechos, su *simplificación*, su *inversión o adulteración* permiten alterar el orden natural y lógico y formar, como verdaderos, juicios y estimaciones falsos. La investigación se propone establecer o restablecer la verdad de acuerdo con el orden natural y relacional en su realidad compleja.

## IV - PRACTICAS MANIPULATORIAS

El examen de la manipulación discursiva revela distintas prácticas manipulatorias extradiscursivas, de las cuales el discurso es manifestación, apoyo e instrumento.

La manipulación se presenta entonces como factor constitutivo del establecimiento social. Parte principal y determinante de las estructuras urdidas por las vinculaciones interpersonales de poder y dominación.

Se la reconoce en la comunicación, en el discurso, pero sobre todo en los hechos, en las instituciones, en toda la maraña de la vida comunitaria, anti-social y perversa. En las manifestaciones extremas de la injusticia, la miseria, el hambre y el crimen social.

Se termina por poner en evidencia que no se trata sólo de un aspecto discursivo, sino que lo manipulatorio son los hechos, de los cuales el discurso es comunicación y forma verbalizada, en diversos campos y actividades: la política, la enseñanza, la historia, la moral, el derecho, la economía, la trasmisión científica, los medios, la literatura, las magistraturas, y otras prácticas concretas, que manipulan con discurso o sin discurso. Mirar el discurso desentendiéndose de los hechos es un desvío que implica un acto que la ejerce y favorece.

En tal sentido, el análisis de aquélla implica un análisis de las estrategias de dominación.

Esta *evidenciación* de los *verdaderos términos* del objeto constituye un apoyo que posibilita la resistencia y el *retorno a la cordura, a la liberación*. Representa, además la posibilidad de activar la decisión de hacerse cada uno *agente de la acción liberadora, investido de capacidad vigilante*.

(Ninguna intención deliberada de influir generó los términos subrayados en ese enunciado. Pero el presuntuoso lenguaje que lo forma es una serie de alardes discursivos que procura apoderarse de la aquiescencia del lector. Podría cuestionarse lo que sigue: "esta evidenciación", ¿cuál?, ¿hay, efectivamente una evidenciación?; "verdaderos términos", ¿cómo y por qué se afirma que lo son?; "retorno a la cordura, a la liberación", ser "agente de la acción liberadora, con capacidad vigilante"? ¿Quién se negaría a la fuerte seducción de esas palabras, que tocan en la ética de la heroicidad?

Aunque la actividad persuasiva se dirigiera a mí mismo, el cuestionamiento muestra cómo el discurso está contaminado).

## V - NEGATIVIDAD DEL CONCEPTO

El examen del objeto y una correspondiente percepción de otros planos, presentan nuevos problemas respecto de su naturaleza:

¿Es toda manipulación un hecho negativo?

¿Toda influencia es manipulatoria?

Respecto de lo primero, más allá de teorizaciones y consideraciones abstractas, el uso del término pone de manifiesto su intrínseca connotación negativa. La manipulación se entiende en sentido negativo, precisamente porque se la considera como forma de los hechos y de las prácticas sociales, donde aparece como imposición de poder, autoritarismo oculto, negación de libertad, desprecio por el derecho del otro, trampa, procedimientos dolosos o mezquinos.

Esa negatividad del concepto se confirma al examinar el campo semántico que el uso le ha asociado: falsedad, presión, coacción disimulada, estigmatización de "idiota útil"...

El sentido negativo se presenta en estudios especializados de distintas disciplinas, como en los psicobiológicos de Maya Pines o J.A.C. Brown; en los

sociológicos de Wright Mills; en los psicosociológicos de Vance Packard, J. Maissoneuve o Ralph Linton; en los de semiótica social, antropología y política de Roger Fowler o Prieto Castillo; en los de semiótica de Graciela Latella. Y especialmente en el concepto y en el uso del lenguaje político y en el del cotidiano. En la misma orientación se inscribe el examen crítico y despectivo del discurso, en un enfoque literario como el de George Orwell, y en el político de Czeslaw Milosz [2].

Un empleo neutro desde el punto de vista ético ocurre cuando se utiliza *manipulación* para referirse a la actividad manual y designa la práctica y la habilidad con que se manejan algunas cosas:

—Personal acostumbrado a manipular explosivos.

—Obreros prácticos en manipular determinadas herramientas o máquinas.

La carga ética del término, su negatividad, aparece junto a su empleo metafórico, en las más diversas situaciones y órdenes de discurso.

Un muestreo de usos de este tipo permite acotar con mayor precisión los componentes connotativos del concepto. Las muestras que propongo a continuación se refieren tanto al discurso como a otras prácticas no discursivas:

Graciela Latella, quien expone la teoría de manipulación en la semiótica greimasiana, destaca la connotación negativa:

> *1. Se puede prever dos clases de comunicación: la comunicación a secas (no manipulatoria) en donde el destinatario tiene la libertad de aceptar el contrato propuesto, y la comunicación manipulatoria o manipulación en la que el destinador-manipulador lleva al destinatario-manipulado a una posición de falta de libertad; éste no puede no aceptar el contrato propuesto* [3].

La asociación del concepto con el problema de la libertad y con la ética conoce diversas manifestaciones. Tiene vinculación con el destino del género humano. El acostumbramiento a la manipulación, a ser manipulado, lo que significa aceptar el contrato sin ejercicio de la libertad de pensar, amenaza quizás a la mente humana con una especie de atrofia y subdesarrollo. Maya Pines advierte cómo el lavado de cerebro y sus técnicas pueden afectar al hombre para siempre:

> *2. Ahora los científicos del cerebro están estudiando tanto la mente como la materia, juntos.*
> *Ven que los cambios producidos en las experiencias de una rata recién nacida pueden alterar el tamaño y la química de su cerebro, mientras que diversos productos químicos pueden afectar su memoria* [4].

No hay nada de fantástico en todo eso: los dictadores más tiránicos del mundo, que necesitan la adhesión incondicional de los hombres a sus designios, apelan, junto a la manipulación del discurso, a la presión social, al estrés, y a las técnicas de lavado de cerebro y experiencias biológicas, somáticas y neurológicas. Hitler declaraba la actividad manipulatoria de su discurso político:

*3. Fanaticé a la masa, para hacer de ella el instrumento de mi política. La desperté. La obligué a elevarse por encima de sí misma, le di un sentido y una función. Se me ha reprochado el despertar en la masa los más bajos instintos. No hago tal. Si me presento ante ella con argumentos razonables, no me comprende; pero cuando despierto en ella sentimientos que le convienen, sigue inmediatamente la voz de orden que le doy. En una asamblea de masas no queda sitio para el pensamiento. Y como he menester precisamente de crear tal ambiente, por cuanto sólo él me proporciona la certeza de que mis discursos producirán el máximo efecto, hago intervenir en mis reuniones el mayor número posible de auditores de todo pelo y los constriño a fundirse en la masa, lo quieran o no: intelectuales, burgueses a la par de los obreros. Agito al pueblo y lo trabajo hasta hacer de él una sola masa* [5].

Una lectura detallada de distintos componentes del párrafo transcrito permitiría reconocer en el mismo la concurrencia de varios factores y condiciones de la manipulación. Yo quiero destacar la concurrencia y complementación de la actividad discursiva con procedimientos de prácticas manipulatorias extradiscursivas.

Paralelamente, se sabe cómo sus hombres de ciencia experimentaban en los cuerpos y las mentes de los prisioneros en sus campos de concentración. Pero, además, se sabe cómo la manipulación de los interrogatorios se complementa con el suministro de productos químicos y agentes físicos. *"Y uno piensa de qué modo se podrán modificar nuestros propios cerebros algún día y en beneficio de quién"* —reflexiona Maya Pines [6].

Más aún: podemos pensar, como señalé al comienzo, hasta dónde hemos sido ya modificados, y hasta dónde puede llegarse con los "seres humanos, de un modo inadvertido" [7].

Los estudios o ensayos citados o aludidos, de Brown, Maya Pines, Prieto Castillo, Milosz, etc., enfocan el tema de la manipulación y lavado de cerebro en relación con las acciones de regímenes políticos totalitarios —nazismo, comunismo, especialmente—. Sin embargo, en tales regímenes autoritarios indiscutiblemente investidos de poder, la manipulación no es necesaria: a ellos no les hace falta esconder sus procedimientos de presión y sometimiento: les basta ordenar sin tapujos. Sólo necesitan manipular las instituciones básicas —como el lenguaje— para producir los efectos deseados.

La presión y el requerimiento se convierten en manipulación en regímenes llamados libres, liberales o democráticos, que necesitan movilizar, persuadir, convencer, disimuladamente, desarmando así las rebeldías posibles: en acción secreta u oculta tendiente a conseguir los mismos resultados que el autoritarismo, a nivel más profundo, completo, permanente y accesible de modificación mental y de voluntades. Por ejemplo, a través del lenguaje, como se verá en el apartado siguiente.

La connotación negativa del concepto se percibe también en usos más corrientes y por eso menos perceptibles de las prácticas y el discurso, casi

siempre en conjunción de ambos órdenes; como lo confirman los ejemplos siguientes:

—Noticia periodística acerca del tema de las privatizaciones de empresas del Estado y su control por una comisión bicameral:

*4. Así como se está trabajando, la comisión no ejerce ninguna función concreta. Es una figura decorativa manipulada políticamente desde la Casa Rosada (...). Nos retacean información, no disponemos de medios técnicos ni humanos para trabajar (...)* [8].

Además de la connotación negativa, se advierte que la manipulación en este caso es una práctica política —y económica— concreta.

—Artículo titulado "La manipulación electoral":

*5. La ley de elecciones es la piedra angular sobre la que reposa todo el edificio del sistema representativo. Si esa base se falsea, la fábrica se desploma* [9].

El texto reproduce la asociación de manipulación y engaño, como artilugio de la actividad política.

—Artículo sobre la propaganda manipulatoria para incitar al vicio:

*6. La nicotina transportada desde los pulmones hacia un cerebro inexperto puede eliminar temporariamente la turbación, levantar el ánimo y restaurar la calma. Es así como se aprende la dependencia en la adolescencia. Todo se reduce a lo que ellos creen que los cigarrillos hacen a su favor y a cómo valoren las cosas que creen que harán en su beneficio (...).*
*La publicidad dirigida a las mujeres destaca la esbeltez y el refinamiento elegante (...).*
*Es sabido que la industria del tabaco tiene que atraer diariamente a más de cinco mil niños y adolescentes a la adición nicotínica (...).*
*Cada propaganda lleva un mensaje individual oculto y causa un impacto determinado. Por otro lado, una persona está expuesta a lo largo de su vida a una serie de estímulos que provienen de los medios de comunicación y que afectan las imágenes que ella tiene y los valores por los cuales rige su vida (...). Así, a través de múltiples propagandas, se crea un ambiente donde fumar no sólo es posible sino también deseable. Esto se debe a que la propaganda y los medios de comunicación crean normas de comportamiento del hombre moderno, su vida y su forma de ser (...)* [10].

Los componentes negativos de la práctica manipulatoria están ahí dramática e incuestionablemente expuestos: enviciamiento, engaño, adicción, dependencia, utilitarismo perverso y criminal...

Pero la resolución legal intentada, de prohibir la propaganda y publicidad de los cigarrillos, fue enérgicamente rechazada por funcionarios de gobierno —oficialistas y opositores— con argumentos como:

*7. - Con esta medida avanza la idea del totalitarismo y la censura.*
*- No sólo perjudica nuestra industria, sino a todos los medios de comunicación, creando una discriminación respecto de otros productos.*
*- La publicidad es un factor de libertad (...) La prohibición atenta y viola la libertad de expresión consagrada por la Constitución Nacional.*
*- Empieza con esto y después no sabemos con qué pueda seguir...*
*- Se está coartando el derecho de hacer publicidad. Quienes hacen publicidad en nuestro país se encuentran en desigualdad de condiciones respecto de quienes hacen publicidad en el extranjero.*
*- Prohibición carente de razonabilidad y a todas luces excesiva. (...) proyecto de concepción arbitraria y paternalista* [11].

Considerada en oposición a los textos precedentes acerca de la manipulación publicitaria pro consumo de tabaco, se advierte cómo estos argumentos representan una imposición de los intereses económicos ("de la industria del tabaco viven cuatro millones de personas") por sobre la salud y la vida.

—También en el plano del deporte el comentario periodístico emplea el término con sentido negativo:

*8. Tras un privilegiado descanso, manipulado y bendito, Boca Juniors jugará frente a Rosario Central (...).*
*La lluvia del domingo, al menos en cancha de Boca, trajo consigo sombras que nublaron las letras del reglamento.*
*Lo cierto es que Boca contó con dos días para la recuperación de varios jugadores importantes.*
*Claro que nos conviene, aunque nunca buscamos sacar ventajas —dijo un dirigente de Boca* [12].

—Otro tanto ocurre en el uso de la crónica-entrevista en el plano del arte:

*9. —En nuestro país, ¿cuál sería la peste?*
*—Hay tantas pestes como los espectadores quieran encontrar, pero en nuestro país tiene que ver con lo que es negado en el discurso oficial, lo que queda oculto. Aquí se supone que la realidad es aquello que se dice, una suerte de manipulación de la realidad a través del discurso, que termina siendo creído por quienes lo inventan. Es una peste: la construcción de una realidad como entelequia. Por eso creo que l represión, tal como se la encomendó a los militares en otra época, es tecnología antigua; en esta década, la represión pasa por los medios de comunicación, sin dudas* [13].

La connotación negativa caracteriza el término en discursos relativos a cuestión religiosa:

*10. Monseñor Helder Cámara entiende que Lefebvre está siendo manipulado:*

*"Duele ver la falta de escrúpulos con que nuestro pobre hermano monseñor Lefebvre está siendo manipulado", dijo monseñor Cámara. Agregó que la cuestión de la liturgia es una simple cubierta, usada por fuerzas interesadas en ver a la Iglesia al margen de la lucha pacífica por el cambio de estructuras injustas que afectan a más de los dos tercios de la humanidad* (14).

11. "Desde París, divulgaron el Nuevo Catecismo":

*Ingeniería genética: es inmoral producir embriones humanos destinados a ser explotados como si fuera materia biológica descartable. Ciertos intentos de manipulación de material cromosomático o genético no son terapéuticos sino destinados a la producción de seres humanos seleccionados de acuerdo al sexo u otros criterios preestablecidos. Esta manipulación va contra la dignidad del ser humano y su identidad única, irrepetible* (15).

12. Por otra parte, el lenguaje corriente de las relaciones interpersonales cotidianas muestra cómo, por lo general, las personas actúan a la defensiva respecto de la acción y el discurso manipulatorios; lo que manifiesta frecuentemente en frases como: "—¡No me presiones, no me manipules!", acompañadas o no por gestos y tonos de disgusto.

Cierro este muestreo heterogéneo que podría ampliarse extensamente, con una versión de discurso de ensayo filosófico, en una breve consideración del pensamiento de Walter Benjamín:

*13. Porque Benjamín (...) no hizo otra cosa que combatir, con las armas que aquí nos hemos limitado a apuntar, hacia los objetivos que hemos esbozado, contra, en último término, la manipulación. Manipulación a la que no se duda en conceder, en ocasiones, efectos positivos: como la desacralización de la obra de arte en lo que él llama la era de la reproducción técnica. Manipulación que es más una situación de hecho con mil ramificaciones que un fantasma maniqueo simplificado, propio de un marxismo embrionario y sin método, contra el que también está Benjamín. Manipulación cuyas objetivaciones no están siempre en el control, no se encuentran tan sólo en la censura, sino en los detalles más triviales de la vida diaria, como el chirrido de un coche de caballos en la calle, mal pavimentada, de una gran ciudad o en la forma de entender el lenguaje infantil por parte de una psicología que considera tardíamente el despertar de la inteligencia del individuo* (16).

Las muestras exponen —taxativamente o por implicación— procedimientos, técnicas, actitudes, conductas, condiciones, situaciones, prácticas. Al mismo tiempo destacan diferentes aspectos negativos del concepto:

| Muestra | Aspectos |
|---|---|
| 1 | negación de libertad |
| 2 | lavado de cerebro, alteración química y biológica |
| 3 | desprecio por el otro, sometimiento, instrumentación, cosificación, masificación, destrucción de la condición humana |
| 4 | engaño, subterfugios mezquinos |
| 5 | prostitución de la ley y el derecho |
| 6 | seducción, aprovechamiento del deseo y la ilusión |
| 7 | falsedad, hipocresía, valores pantalla |
| 8 | simulación, ventajerismo |
| 9 | creación de falsa realidad, represión |
| 10 | explotación |
| 11 | contra la dignidad del ser humano |
| 12 | presión, ofensa, humillación |
| 13 | censura |
| 14 | (apartado VIII) prostitución del lenguaje, no pensar crítico, imponer lo falso. |

Queda evidenciado el carácter negativo de la manipulación del discurso y de las prácticas extradiscursivas. Habría que determinar: ¿negativo para quién?, ya que el signo puede variar según que la perspectiva se ubique en uno u otro agente de la interacción: según una u otra situación, y en relación con qué parámetros. Además, la influencia manipulatoria puede consistir en efectos no deseados, y hasta en contradicción con los deseados: manipulación en influencia de "buena fe", y a pesar de las intenciones que no podemos conocer y que el mismo destinador puede no reconocer.

## VI - FINES Y EFECTOS

La manipulación se caracteriza y define asimismo por sus fines y efectos prácticos concretos.

Por *fines* entiendo la respuesta, reacción y resultado que se procura obtener o estimular en el receptor, insertos en un proyecto o interés determinado. *Efectos* son la respuesta, reacción o resultado producidos en el receptor, que pueden ser favorables o contrarios a los fines.

En relación con los fines y efectos, la manipulación es un apoderamiento del otro en el plano de sus capacidades psíquicas, mediante procedimientos efectistas de sugestión y convencimiento, para llevarlo a jugar un rol que se pretende; a adoptar o cambiar posiciones y estados, orientándolo y requiriéndolo en un sentido deseado; formándole creencias y convicciones aceptadas acríticamente y asumidas como propias. Limita la autonomía del juicio, sentimiento y decisión. Es un modo de despersonalización que actúa aprovechando necesidades, deseos y expectativas individuales y sociales de distinto orden y magnitud. De modo que se lo asimila a condición de cosa que el manipulador puede usar y manejar a su arbitrio. Este es el

efecto agraviante y degradante que confiere al término y a la actividad connotaciones negativas.

En general, la influencia en el otro tiene por objeto formar una "personalidad socializada", es decir socialmente adaptada y útil, conveniente dentro de los fines de la comunidad. Ahora bien: cabe preguntarse ¿existen fines que sean comunes? ¿O son provechosos sólo para algunos y nada más que aparentemente lo son para todos? *Todos* es la llamada "sociedad", mal llamada, porque ésta no se realiza si se trata de una comunidad en la cual unos pocos dominan a los otros para satisfacer con su uso las apetencias de aquéllos. El interminable proceso de movilidad, intercambio y movilización social parece, en perspectiva, una ilusión manipulatoriamente generada y sostenida. Desde ese punto de vista se concluye que pocas comunidades merecen llamarse sociedades, porque el que usufructúa el poder y el dominio sólo en su provecho, con desplazamiento de los intereses del otro, no debe considerarse socio de ese otro. El término *sociedad* resulta así una mentira que sirve para manipular a las mayorías.

El manipulado no se siente atado por lazos externos. Y queda sujeto por su propia manera de ser y de entender, por su propio saber y su querer. Constreñido a pensar lo que se debe —el *piensabien* orwelliano, la universal autocensura—, aunque lo que piensa acerca del mundo, del hombre y de los hechos termine en confusión, decepción, incertidumbre. Recibe, acepta y adopta —*hace suyo*— el contenido de la manipulación.

El discurso manipulador construye una concepción, una percepción y un sentimiento de la "realidad" que el manipulado incorpora a su vivir y a su pensar, lo que le permite actuar adecuadamente. Nos erguimos, nos postulamos y hasta nos sentimos con derecho y autoridad para mandar y juzgar. A ser vigilantes de la conciencia ajena. A determinar cómo debe ser y vivir, y cómo hacer, tal si fuéramos señores del orden natural y lógico de las cosas. La manipulación crea una inmensa capacidad de absorción. Promueve convicciones y acciones sobre un profundo campo de olvido. Sectarismo y *macrosectarismo*, adoctrinamiento y *macroadoctrinamiento*, el "lavado de cerebros" ilustran claramente esta dimensión. Nos programa para comprender, ver y querer hasta un punto en que no transgredamos. Podemos así hablar sin hacer. Nos permite considerarnos justos aun cuando nuestros deseos y conductas, inclinaciones, valores y trabajos nos muestran ante nuestros ojos subconscientes, como cómplices de iniquidad. Sentimos nuestra complicidad con no se sabe quién, que aparece ante la enorme desproporción entre lo que se hace, lo que se es capaz de hacer, lo que se desea y valora, lo que se cree a sí mismo, y lo que el mundo donde se vive exige. La manipulación procura subrogar ese conflicto; y demorar la angustia que es una predisposición crítica contra ella. A veces, el programa parece ceder y resquebrajarse: surgen urgencias de crítica, de cambios, de transparencias. Hasta que la dominación, los dominadores, se apoderan del orden de la transparencia para enturbiarla, y del cambio para fortalecer el establecimiento.

El receptor tiende a consentir y hasta a solicitar la manipulación para resolver situaciones que lo abruman. Aspira a integrarse en el mundo oscuro, neutralizando inquietudes y sinsabores con pasivo consentimiento, porque eso lo ayuda a vivir en paz.

## VII - FORMAS Y GRADOS

Siendo la manipulación hecho universal y de todos los tiempos, aparece como consustancial de la vida del hombre.

En sus múltiples avatares, pueden distinguirse diferentes *formas y grados*.

Las *formas* (o *modos*) están determinadas por las características de los procedimientos empleados: la modalidad, clase o tipo de recursos; y las condiciones y cualidades de los mismos.

Los *grados* corresponden a la intensidad y fuerza desarrollada, apreciables por los alcances, extensión y duración de los efectos: desde lo transitorio a lo permanente; desde una modificación superficial hasta una transformación profunda; desde una vinculación circunstancial, individual, momentánea, hasta una movilización colectiva más o menos abarcadora, y hasta el convencimiento de dimensión universal; desde un consenso no comprometido y de simple persuasión, hasta una posición fanática, criminal o suicida. No es dado medir el grado por comparación con alguna unidad de medida, sino por la modificación y tipo de efectos que resultan.

Multiforme, proteica, su dimensión menor es la que acontece en circunstancias delimitadas muy particulares. Es la ejercida por uno sobre otro en cada situación de interacción social.

El manipulador no es necesariamente el más fuerte: bien puede ser él el manipulado por el más débil, valido de diferentes artimañas y habilidades. Puede presentarse un *contrapunto manipulatorio*, recíproco, donde cada uno acciona a la vez como sujeto y objeto de influencia.

Poder manipulador es el *carisma*, que seduce, y estimula el proceso de *identificación* por el cual el receptor asume como propios pensamientos, ideas y criterios del destinador adoptado como paradigma; lo que significa similación ideológica, renunciamientos y alienación. La manipulación tiende a activar la identificación y a neutralizar posibles resistencias de extrañamiento.

En asuntos generales, como las relaciones políticas, por ejemplo, la dimensión limitada y particular suele inscribirse en otra dimensión mayor, cuyos horizontes se extienden hasta comprender una totalidad muy amplia, trascendente, dentro de la cual, cada hecho manipulatorio encuentra su sentido, identificado en un plano universal de interrelaciones de poder.

El centro hegemónico de concentración, generación y expansión de control manipulador y formador del "hombre necesario", es el bloque de dominación constituido por los grupos y clases sociales que detentan el poder económico mundial, cuya acción se ejerce diseminada a través de los medios de comunicación, propaganda, publicidad, proselitismo y enseñanza que forman, jaquean, inculcan, mixtifican y mitifican todas las opiniones y valores sociales. Conducen la capacidad de discurrir, forman las bases de interpretación, el sentido de lo bueno y de lo malo, de lo propio del "hombre de bien" y del "bien nacido", de las jerarquías y los derechos, de la ley, de la belleza, del buen gusto, de la moda y el refinamiento, que el hábito de ser manipulados hacer aceptar y sentir como racionales y naturales, es decir, como lo que debe ser, y hace condenar todo lo que de alguna manera lo transgreda.

La actividad de aquel centro constituye un grado que puede llamarse *macromanipulación*, ejercida a través de las distintas instituciones culturales y políticas.

El enunciador locutor de cada discurso aparece como agente directo circunstanciado de la manipulación. Así los famosos ideólogos, y los privilegiados y dominantes *comunicadores sociales*, que se convierten en manipuladores profesionales mercenarios. Pero si se considera la relación de este sujeto singular, con el colectivo y social del cual es mediador, se entiende que el agente último es supraindividual y supracircunstancial. Dicho de otra manera: el agente del discurso es él mismo objeto de la manipulación efectuada por agentes mediatos, quienes son o han sido manipulados por un tercer orden de agentes más amplio y fuerte en la escala del poder; y así sucesivamente. Esto permite advertir diferentes grados de manipulación, de modo que la ejercida en una determinada relación directa ofrece densidad mayor producida por la suma, concentración y síntesis de la cadena manipulatoria.

El conjunto constituye el *sistema*, integrado como cadena de interrelaciones de manipulación. Eduardo Galeano lo ha resumido cabalmente del modo que sigue:

> *El sistema: la computadora alarma al banquero que alerta al embajador que cena con el general que emplaza al Presidente que intima al ministro que amenaza al director general que humilla al gerente que grita al jefe que prepotea al empleado que desprecia al obrero que maltrata a la mujer que golpea al hijo que patea al perro* [17].

Destaco la fuerza ilocutiva y la actividad y efectos perlocutivos de casi todos los verbos de la serie, que forman una cadena de relaciones e interrelaciones de poder y manipulación, a partir de un destinador impersonal dominante, representado por la computadora, cuyo accionar genera los hechos. El proceso de informaciones —hacer saber— que, operando sobre las condiciones, roles e intereses de los sucesivos destinatarios, determina su hacer. Sólo el verbo *cena* se presenta como neutro respecto de la coacción perlocutiva. Sin embargo, implica una situación de vinculaciones y circulación de la red manipulatoria. Destaco, además, la mayúscula de Presidente, gozne institucional entre la manipulación exterior e interior. La secuencia de subordinación oracional reproduce las subordinaciones del poder.

El agente manipulador de máximo grado no se identifica con determinados individuos, personajes, grupos o instituciones. Es inmedible, ubicuo, políglota. Está diseminado en el espacio, en el tiempo y en las situaciones, ocupando posiciones concretas diversas, actuante de manera precisa o de manera difusa, a través de cualesquiera medios, en todos los idiomas, en múltiples circunstancias, desde una unidad que lo constituye en su multiplicidad. Supera los límites de las naciones, de las divisiones del mundo, de las clases sociales y de las instituciones políticas, sociales, religiosas; a la vez que las envuelve y forma. Su entidad es de naturaleza material, económica y, al mismo tiempo, espiritual, ideológica, moral. Puedo imaginarlo y atribuirlo a determinado poder; pero su magnitud y ubicación exceden mi capacidad de conocimiento, delimitación y definición, no obstante la

tangibilidad de su influencia, a partir de la cual puedo percibir, explorar y concebir su naturaleza y efectos.

La manipulación universal se concreta por distintos medios concurrentes y combinados, desde la familia, el hogar, la escuela, las amistades, el trabajo, la profesión, el partido, la clase, el sermón, hasta los medios de comunicación y el complejo programa de la publicidad y la propaganda.

La formación resultante de la manipulación termina por constituir la única naturaleza que cada individuo reconoce en sí mismo. El accionar tiene el camino abierto porque ambos sujetos obedecen al mismo ámbito cultural y al mismo medio. De modo que el manipulador puede valerse de esa co-pertenencia para operar.

Por acostumbramiento, comodidad y conveniencia, el individuo necesita y desea ser manipulado. Incluso, ante posibles resistencias residuales, se *automanipula* para convencerse de algo, procurando acallar o neutralizar inquietudes de conciencia. La *automanipulación* consiste en usar normas y estrategias de manipulación externas, observadas y vividas en la circulación social, volviéndolas sobre sí mismo; o sea convirtiéndose voluntariamente en "cosa". Se adhiere a las influencias y las internaliza guardándolas en la memoria, desde donde responde a los estímulos que le solicitan pensar y opinar. Las encuestas de opinión revelan una especie de memoria computarizada de respuestas previsibles, como las de una máquina programada. Los encuestadores suelen a menudo manipular aprovechando esa disposición. La transgresión misma es efecto de esa programación.

La manipulación se suministra ya en proporciones choqueantes y abruptas, ya en dimensiones graduales, acumulativas y sutiles, ya en dosis homeopáticas. Cuando tales formas y medidas no producen el efecto esperado, se reemplaza por la fuerza —la acción directa, la orden, el decreto, la imposición militar, la guerra—. Señalarlo significa reconocer cómo los fines últimos consisten en la lucha por el predominio en la posesión y ejercicio del poder. Sólo que el hábito, el disfraz y el disimulo distraen de esos fines, los hacen inadvertibles. Con la *complicidad del manipulado*, el manipulador enmascara y encubre el sentido de su accionar, mostrándolo como consejo, protección, enseñanza, salvación, liberación. U otras cosas agradables.

*Fines, formas y grados* se connotan en los verbos correspondientes a la actividad discursiva —instruir, convencer, persuadir, inculcar, conducir (educar), estimular, promover, confundir, predisponer, interesar, impulsar, suscitar, concientizar, decidir...—. Los *efectos* revelan su magnitud en los nombres que los designan —sugestión, persuasión, disuasión, seducción, extorsión, amedrentamiento, presión, compulsión...—. Como se ve, este aspecto se relaciona con los *actos de habla* en que se ejecuta la acción discursiva, que culmina en el efecto de manipular para que aparezca con sentido lo que no tiene sentido; para llenar ese vacío y "explicar" lo absurdo. Esa acción se apoya en una apertura dada por el anhelo de certidumbre y dicha de los hombres, que puede ser más fuerte que la necesidad, más fuerte inclusive que el dolor y el hambre. El jubilado, el desocupado, el prescindico, el "chico de la calle" pueden ser convencidos de que su situación "no puede ser de otra manera", para "salvar a la nación". Que ellos no son víctimas sino culpables, ubicando el orden de las cosas en los carriles de la conveniencia de los de arriba. Y

si la manipulación del discurso de los dominadores llega a un desgaste por el que no los convence más, se produce el estallido crítico (que se imputará a manipulación contraria a los "altos intereses de la patria", al "ser nacional", a las "tradiciones", u otros estereotipos del discurso oficialista); si no se opta por el renunciamiento total.

Podría pensarse que la manipulación del discurso no tiene efecto en los jóvenes, si ellos actúan desinteresadamente, en situaciones nuevas, como no comprometidos con el presente subrogado por la imagen del futuro en que vivirán. Neutralizada por la indiferencia. Sin embargo, ella penetra profundamente a nivel subconsciente y se va grabando en la mente donde aparecerá activa cuando el ciclo social ponga a esos jóvenes en la necesidad de actuar con poder. Se va formando un campo de saber, creer y querer que se constituye en fundamento de la actuación posterior, en la que el actor social entrará manipulado.

## VII - PROFUNDIDAD DEL HECHO: EL LENGUAJE MANIPULADO

La manipulación resulta tan difícil de controlar y dominar como el lavado de cerebros denunciado por Maya Pines, porque penetra en la entraña del significado de las palabras e impone el sentido del discurso, trastrocando significados y sentidos. Nos acostumbra el significado pervertido adecuado a los fines y motivos de los manipuladores; y terminamos por sentir como propios esos contenidos. Sobre todo en el lenguaje de los valores y la ética. Tan ciegos, que nos parece cierto lo que decimos con frases como "*mi* discurso, *mi* futuro, *mi* aspiración mayor, *mi* destino".

Utiliza como base el lenguaje, el discurso que va instalando transformaciones en la mente, en los mecanismos de reflexión, conocimiento, apreciación, valoración. Reformando los conceptos de las palabras, lo que implica el cambio de la concepción del mundo y de las ideas y el sentido de las cosas. Así es posible convencer a la gente que el *ajuste* se hace en su favor y contra los intereses del capitalismo dominante; que los viejos gritan sin razón ni necesidad, movilizados por manipulación de activistas políticos y no por su hambre y su indignación; y que es indispensable disminuir los impuestos a los posibles grandes inversores, a las grandes corporaciones y empresas, a los terratenientes, a los banqueros, porque ellos traen el crecimiento. Que no es real lo que se ve sino lo que se debe ver, según lo ilumina y fija la nueva lengua, semejante a la del mundo de George Orwell:

> *La primera etapa de esta disciplina, que puede ser enseñada incluso a los niños, se llama en neolengua paracrimen. Paracrimen significa la facultad de parar, de cortar en seco, de un modo casi instintivo, todo pensamiento peligroso que pretenda salir a la superficie. Incluye esta facultad la de no percibir las analogías, de no darse cuenta de los errores de la lógica, de no comprender los razonamientos más sencillos si son contrarios a los principios del Ingsoc (...) Paracrimen equivale, pues, a estupidez protectora. (...) La palabra clave en esto es negroblanco. Como tantas palabras neolingüísticas ésta tiene dos significados contradictorios. (...) Pero también se designa con esta palabra la facultad de creer que lo negro es blanco y olvidar que alguna*

*vez se creyó lo contrario. Esto exige una continua alteración del pasado, posible gracias al sistema de pensamiento que abarca todo lo demás y que se conoce con el nombre de doblepensar* [18].

Esta es una penetrante ilustración literaria de los procedimientos y efectos de la manipulación intradiscursiva. Creo que, trasladada a las formas concretas de la realidad social, permite visualizar los insospechados alcances de la perniciosa y calculada actividad.

Lo que además queda establecido y mostrado es la inconmovible intensidad de la manipulación, así como lo difícil de reconocerla y cuestionarla. ¿Podremos estar cuestionando permanentemente el lenguaje y el discurso que nos manipula? ¿Podremos vigilar, revelar y desarticular constantemente el sentido —las intenciones— de todas las prácticas sociales, en su enorme variedad de formas y ocurrencias, disfrazadas, ocultas y secretas? Sobre todo si consideramos que la manipulación puede seducirnos sutilmente con falsas actitudes encubridoras de intenciones: "modestia", favor, amor, bondad, servicio, en manifestaciones hipócritas, o al menos mecanizadas por el lenguaje ritual: "hermanos, amigos, queridos, compañeros...". O por la exaltación y aparente asunción de valores deseados como pantalla; o por falsas concesiones que fingen abrir la relación a la participación del otro, declarada pero negada en los hechos.

Reaparece así la segunda parte del problema: "¿Toda influencia es manipulatoria? Admitirlo significaría que toda influencia es negativa, es decir, opresiva, engañosa, deformadora. Si no lo es, será necesario establecer o descubrir las pautas de diferenciación, lo que sería útil para regir, delimitar y definir qué formas de interacción son aceptables, liberadoras, positivas. Y habría que caracterizarlas, conceptualizarlas y denominarlas: ¿orientación participante, estímulo abierto? La mezcla de rasgos en la intención de tales conceptos dificulta la solución. Sobre todo porque es una mezcla que corresponde a la naturaleza del objeto.

## IX - CONDICIONES

La realización de la actividad y del activismo manipulatorios requiere la concurrencia de varios factores que los hagan posibles; los cuales consisten en determinados caracteres de los distintos componentes de la interrelación respectiva:

—Una situación concreta de orden social que ubique prácticamente a uno o varios sujetos en condiciones de sometimiento e indefensión ante la naturaleza y magnitud de los hechos, es decir, constituyendo una *situación realmente manipulatoria* por sí misma.

—Un estado de cosas subjetivo donde unos sujetos de la relación queden insertos en el plano de sometimiento virtual y otros resulten ubicados en posición de dominio. O sea: ambos términos —destinador-destinatario— en necesaria o potencial interrelación de poder y dependencia que favorezca e, incluso, genera la actividad de tipo manipulatorio: tal una situación objetiva —personal o social— que implique carencia y necesidad del destinatario; o estado de debilidad, inferioridad, confusión, pasión, duda, indecisión o impotencia que afecte y enerve su conducta

en la circunstancia; y, frente a ello, una posición de dominio y decisión del destinador.

—Competencia de saber de que uno esté investido y de la que el otro carezca, o no pueda llevarla al acto.

—Definida competencia de discriminación y evaluación crítica del destinador respecto de las condiciones de la circunstancia y del destinatario en su situación, personalidad e idiosincrasia individual y colectiva.

—Voluntad de un sujeto de convertirse en destinador capaz de hacer saber, hacer creer, hacer querer o desear, hacer ser (o bien los contrarios o contradictorios de estos términos) para determinar una conducta: hacer hacer (o sus contrarios o contradictorios) de otro sujeto en la situación dada. En este aspecto, la manipulación es clara cuando obedece a una actitud y a una actividad producidas deliberadamente. Pero no es necesario que lo sea, desde que su origen y su base pueden situarse en la reacción espontánea derivada de una subconsciente y connatural forma de conducta y de hábito social.

—Por parte del destinador, suficiente competencia discursiva y de los procedimientos de la comunicación para producir los efectos deseados, basada sobre todo en el aprendizaje por práctica social.

—Por parte del sujeto receptor, falta de competencia, saber o voluntad de resistencia contra manipulatoria, y proclividad a la entrega.

—Cada situación inmediata manipulatoria es favorecida y condicionada por la situación mediata en que se inserta.

—En el gran reparto del mundo, las divisiones sociales y las organizaciones políticas y económicas constituyen ámbitos generales de dominación y sometimiento en diversas escalas, para pertenecer a uno u otro de los términos señalados.

—En cada acción manipulatoria pueden distinguirse, en resumen tres funciones básicas, semejantes a las de una secuencia narrativa:

*manipulación por producir o potencial*, que se origina en la situación;

*proceso de manipulación*, que corresponde al manejo y conducta de los sujetos; y a la fuerza ilocutiva del acto del habla; cuyas formas concretas varían en cada situación;

*manipulación lograda o fracasada*, que corresponde a los efectos perlocutivos.

Todas estas funciones quedan condicionadas por las distintas circunstancias.

## X - MANIPULACION Y ESTRATEGIAS DISCURSIVAS

La manipulación se efectúa mediante procedimientos discursivos que procuran la mejor manera de lograr el efecto buscado: es decir, mediante actos de habla estratégicos.

Ahora bien, un discurso es una red de estrategias menores y mayores, desde la formulación de los sintagmas y las frases —morfo-sintaxis— hasta la construcción discursiva correspondiente al género y tipo de discurso.

Tales estrategias son de carácter convencional, fijadas por el hábito, constituyen parte de la competencia lingüístico gramatical, y representan constricciones para el acto de comunicación. Las lenguas naturales y las especiales tienen establecidas

diferentes estrategias para la producción y organización de frases y discursos. Los distintos órdenes de comunicación registran asimismo estrategias de disposición, distribución y manifestación de los contenidos por comunicar.

Pero junto a estas estrategias propias del uso, los hechos de habla concretos generan constantemente estrategias particulares aptas para el propósito y el sesgo comunicacional circunstanciado.

No todas las estrategias discursivas son manipulatorias en el sentido expuesto, de producir un cambio o transformación en el ser, el querer y el hacer del destinatario sometiéndolo a los usos del destinador. Estrategias discursivas son también procedimientos de organización del discurso para hacerlo claro, accesible, cohesionado, preciso en una exposición coherente, y comprensible. Y no son manipulatorias en tanto no tiendan a tomar al destinatario como cosa.

Tampoco lo son enunciados que signifiquen órdenes explícitamente impartidas: porque aunque tomen al hombre como objeto de uso, desde que anulan su hacer voluntario y su actuación crítica, no ofrecen el aspecto procesal implícito de transformar creencias, saber, sentimientos y entendimiento. /"¡Es una orden!"/ suprime la reflexión crítica, elimina procedimientos de persuasión e impone aceptación automática. Por eso dicho enunciado, en que el emisor exhibe un poder absoluto, se produce y tiene efecto sólo en una relación emisor-receptor preparada por el ámbito de su ubicación, mediante una relación preestablecida de disciplinamiento, fundada en una distribución vinculante de roles y jerarquías, formadas a través de una prolongada manipulación que condujo a aceptar ese tipo de interacción. Tanto quien imparte la orden como el que la recibe han asumido sus respectivas posiciones con aceptación y adhesión a principios de autoridad que los trascienden. O sea que la manipulación subyace en el trasfondo socio cultural de la orden.

De un tipo semejante es la manipulación que la historia, la tradición y la cultura oficiales generan y establecen como valores e imágenes nacionales, que aceptamos, adoptamos y asimilamos como incontestables y permiten a los dominadores manejar a los pueblos al servicio incondicional de sus designios. Se manipula mediante la demagogia y la mitificación, y por medio de la adulación y el halago, tocando la vanidad o el orgullo personal y social. Porque esos medios producen el bloqueo de los mecanismos de defensa en tanto el yo se satisface con el halago: queremos creer que somos tan valiosos como la adulación nos dice. El mecanismo responde a una necesidad de sentirnos importantes y al hecho de que el hombre no es más que una parte de sí mismo mientras los demás no le reconocen sus valores.

*El Matadero* de Esteban Echeverría ilustra el modo de manipulación colectiva de orden político, moral y religioso, con carácter de intuición dogmática. Es caso claro de manipulación mediante el discurso generalizado, aprovechando para llevarlo al colmo, una larga manipulación política e ideológica (antiunitarismo). Se genera confusión en las "pobres mujeres del templo", que sólo es parte de una manipulación global. Desde una situación especial —lluvia, hambruna— hasta que la acción manipuladora discursiva deriva en acción criminal. En un grado de subyugación muy fuerte, el discurso genera acción. Nuestro tiempo ha conocido ese tipo de efectos de la manipulación de manera dramática en los despotismos y en las

guerras. Y conserva en sus mitos nacionales las convicciones, formas y veneración que ellos inculcan y sostienen.

Una forma muy especial, frecuente y disimulada reside en el discurso del analista que contiene a su vez activismo manipulatorio. Así, Alfonso López Quintás (*Estrategias del lenguaje y manipulación del hombre*) por ejemplo, revela en su libro la manipulación que ejerce acerca del sentido de la educación, donde se opone educación pública, a cargo del Estado, a la privada. Revela el modo como se crea y sostiene la opinión a favor de la escuela estatal y, al descubrirlo, manipula al receptor para aceptar como la más justa la privada. De modo que su libro contra la manipulación resulta fuertemente manipulador. El hecho manifiesta una vez más el entronque de la manipulación discursiva con la lucha por el poder, en este caso, por la posesión de la mente humana.

Como se ha visto, son estrategias claramente manipulatorias la *destotalización*, la *derrelación*, la *simplificación* y *esquematismo* y la *inversión* que destaco por ser generales y universales, producidas deliberadamente por el hábito mental. Es la forma generalizada de las noticias e informaciones que los medios de comunicación usan para presentar los hechos como si fueran independientes y autónomos, con lo que la evaluación de sus causas y consecuencias queda limitada a las relaciones inmediatas, tras de lo cual se ocultan los verdaderos agentes y factores de tales hechos. Cada noticiario es un rompecabezas que acumula sinsentido.

La crisis de sistema y ordenamientos suele impulsar la restauración liberadora de la totalidad.

## XI - CONCLUSIONES

Estas reflexiones y estudios, por amplios y eficaces que pudieran ser, no son suficientes para superar los efectos de la manipulación, que tantos recursos, formas y grados presenta. Se necesita una constante actividad de atención, vigilancia y voluntad crítica para identificarla, y la decisión de denunciarla, aceptando el desafío de tocar intereses del poder, de las élites del dinero, de las políticas que, difícilmente tolerarán a quienes se atrevan a señalar los procedimientos manipulatorios que les sirven para salvaguardar sus posiciones de dominación y sometimiento, por sobre el derecho y la vida de los otros.

Las técnicas manipulatorias de la dominación imponen no ver lo que se ve, cambiar el empaquetamiento, enmascarar, vivir de ilusiones, reír sonoramente olvidando la corrupción y la iniquidad: "para el discurso oficial y sus prácticas no hay pobreza, no hay pobres, no hay millones de niños muertos de hambre, no hay nada malo". Y si los hay es por culpa de las mismas víctimas o por culpas de los otros. Y si los hay, reír de ello y de la perversidad, y de quienes lo denuncian con ridícula ingenuidad y desubicación. Porque cierto humorismo sirve también a la manipulación cuando nos provoca a la mala risa, usada para dejar pasar, encubrir, distraer de responsabilidades.

Veo que en relación al tema propuesto tengo más dudas que certezas. Quiero creer que no estoy manipulando, que no me engaño ni engaño a los demás. Aunque siento que sí, porque estoy manipulando la benevolencia de los lectores y, al mismo

tiempo, cuidando mi imagen; porque sé que seré juzgado, que estoy ya siendo juzgado, por lo que trato de atenuar el juicio y orientar el veredicto. Me hallo así instalado en el interior de mi propio discurso que pretende hablar del discurso; en plena tarea de organizar estrategias discursivas cuando debo tratar acerca de tales estrategias. Y aquí acaba de aparecer la mentira: sí tengo y presumo tener respuestas como las que termino de afirmar. Claro que antes relativicé los conceptos: "más dudas que certezas". Estoy encerrado en la red del discurso que no es otra cosa que estar encerrado en la red de mí mismo, de mi propio pensamiento y conocimiento; de mis competencias e incompetencias. En mi realidad vivida, distorsionadamente sacada afuera por el discurso.

Para ser consecuente, confieso que no tengo otras conclusiones que las de advertir que nadie debe considerar lo expuesto como conocimientos probados. Se trata sólo de aspectos que yo creo percibir, y de problemas que se me presentan dentro de una situación particular y a través de algunas bases subjetivas. Por lo tanto, no pretenden ser *los* aspectos y *los* problemas, a pesar de la manipulatoria forma muchas veces apodíctica de exponerlos. No tengo otra pretensión (o no debería tenerla) que comunicar reflexiones y opiniones que no tienen por qué ser compartidas. Antes bien: no deberían serlo. Cuando mucho, un tema para que cada uno, si quiere, lo piense por su cuenta.

De modo que ésta es sólo una conclusión para comenzar.

Iber Verdugo

## NOTAS

1. Czeslaw Milosz, 13, 24 y ss.
2. Ver bibliografía de los autores citados.
3. Graciela Latella, 9, 46.
4. Maya Pines, 16, 273.
5. Transcrito por Daniel Prieto Castillo, 17, 67.
6. Maya Pines, 16, 270.
7. Idem.
8. "La bicameral de control de las privatizaciones es decorativa", *La Voz del Interior*, Córdoba, 19/12/92; 8A.
9. Carlos Alberto Brocato, 2, *La Voz del Interior*, Córdoba, 21/10/92, 10A.
10. "Empezar a fumar, una elección riesgosa", *La Voz del Interior*, Córdoba, 19/4/92, 6E.
11. "La ley antitabaco desata una encendida polémica", *La Voz del Interior*, Córdoba, 2/10/92, 6C.
12. "Boca completa con Central", *La Voz del Interior*, Córdoba, 27/10/92, 8C.
13. Luis Puenzo, 18.
14. *La Voz del Interior*, Córdoba, 2/7/77, pág. 7, 1ª Sección.
15. *La Voz del Interior*, Córdoba, 17/11/92, 2A.
16. Alvar del Amo, 4, 748.
17. Transcrito por J. Martín-Barbero, 12, 17.
18. George Orwell, 14, 206.

## BIBLIOGRAFIA UTILIZADA


1. BADURA, Bernhard, 1979, Sociología de la comunicación, Barcelona, Ariel.
2. BROCATO, Carlos Alberto, "La manipulación electoral", en La Voz del Interior, Córdoba, 21/10/92, 10A.
3. BROWN, J.A.C., 1986, Técnicas de persuasión, Madrid, Alianza Editorial.
4. del AMO, Alvaro, "Poética de la crítica", en Cuadernos para el diálogo", Madrid, diciembre de 1972.
5. DIJK, T.A. van, 1990. La noticia como discurso, Barcelona, Paidós.
6. DURANDIN, Guy, 1983, La mentira en la propaganda y en la publicidad, Barcelona, Paidós.
7. FOWLER, Roger et al, 1983, Lenguaje y control, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
8. GUINSBERG, Enrique, 1985, Control de los medios, control del hombre, Méjico, Nuevo mar.
9. LATELLA, Graciela, 1985, Metodología y teoría semiótica, Buenos Aires, Hachette.
10. LINTON, Ralph, 1983, Cultura y personalidad, Méjico, Fondo de Cultura Económica.
11. MAISONNEUVE, J., 1988, Psicología social, Méjico, Paidós.
12. MARTIN-BARBERO, J., 1987, Procesos de comunicación y matrices de cultura, Méjico, FELAFACS GG.
13. MILOSZ, Czeslaw, 1954, El pensamiento cautivo, Puerto Rico, La Torre.
14. ORWELL, George, 1984, 1984, Barcelona, Destino.
15. PACKARD, Vance, 1987, Las formas ocultas de la propaganda, Buenos Aires, Sudamericana.
16. PINES, Maya, 1981, Los manipuladores del cerebro, Madrid, Alianza.
17. PRIETO CASTILLO, Daniel, 1987, Discurso autoritario y comunicación alternativa, Méjico, Premia Editores.
18. PUENZO, Luis, "Como plata de palabras" (entrevista), La Voz del Interior, Córdoba, 11/10/92.
19. REARDON, Kathleen K., 1983, La persuasión en la comunicación, Barcelona, Paidós.
20. SEARLE, John, 1980, Actos de habla, Madrid, Cátedra.
21. VERON, Eliseo, 1987, La semiosis social, Buenos Aires, Gedisa.
22. WITTGENSTEIN, L., 1968, Los cuadernos azul y marrón, Madrid, Tecnos.
23. WRIGHT MILLS, C., La élite del poder, Méjico, Fondo de Cultura Económica.

# UNA DEFENSA DE LA POESIA
## U OBSERVACIONES SUGERIDAS POR UN ENSAYO TITULADO "LAS CUATRO EDADES DE LA POESIA"

# UNA DEFENSA DE LA POESIA

Introducción y traducción de HILIA MOREIRA

## EL MARCO HISTORICO

En 1820, Thomas Love Peacock, amigo del más ilustre poeta inglés, Percy Bysshe Shelley (1792-1822), publicó un irónico ensayo titulado *Las cuatro edades de la Poesía*. Según Peacock, la poesía estaría sujeta a ciclos compuestos de cuatro etapas. Primero vendría una edad de hierro, durante la cual la literatura sería simple y basta. A dicho período corresponderían las baladas cortesanas y populares y los romances primitivos y medievales. Tal estadio sería seguido por una edad de oro, en la cual se desarrollarían las grandes formas épicas y trágicas (de Homero a Eurípides y de Dante a Milton). Luego vendría la edad de plata, caracterizada por formas poéticas extremadamente elaboradas, pero carentes de originalidad y endurecidas por la mecánica obediencia a rígidas normas estéticas. Esta etapa correspondería, en Roma, al gobierno de Augusto, y en Inglaterra a la llamada "edad augusta", que comprende autores como Dryden y Pope. Finalmente, surgiría la edad de bronce, en la cual la corriente, ya exhausta, de la poesía pulida y de la sátira se habría extinguido del todo. Los poetas buscarían nueva inspiración en una fingida naturalidad. Según Peacock, tal época de decadencia reinaría en la Inglaterra de su tiempo que, como sabemos, se caracterizó por su política imperialista y su incipiente desarrollo industrial. Peacock que, después de fracasar como poeta, se dedicó a trabajar en la East India Company, urgía a los hombres inteligentes a dejar de perder su tiempo con la poesía y a consagrarse a las ciencias, a la economía y a la política, actividades que, en su opinión, estaban llamadas a mejorar el mundo.

La actitud del ensayista decimonónico podría ser la de múltiples y variados personajes de nuestro propio tiempo, que van desde el ejecutivo responsable de una gran empresa al jerarca universitario, empeñado en favorecer el desarrollo de las "ciencias duras". También corresponde a la de multitud de padres de familia, sumergidos y deseosos de sumergir a su prole en la carrera consumista.

"Ciencia" y "tecnología" se han vuelto términos que parecen tener el valor de un sortilegio, en especial en la medida en que conducen a la reproducción de las ganancias y al torrente de los productos. Y esto a despecho de la larga crisis en que se ha hundido el siglo XX, en buena parte debida al extraordinario desarrollo que la ciencia y la tecnología han traído a la industria armamentista; en parte ocasionada por la rápida degradación del planeta, sobrevenida como una consecuencia de este violento desarrollo y, en parte, a la pérdida de calidad de vida que ha acompañado un proceso científico y tecnológico orientado hacia la producción indiscriminada.

Como respuesta a Peacock, entre febrero y marzo de 1821, Shelley escribe *Una Defensa de la Poesía*. Al finalizar el siglo XX, la extraordinaria actualidad de esta respuesta nos sorprende desde los ángulos más diversos. En efecto, los núcleos de interés de este ensayo son múltiples y nuestra modesta Introducción sólo pretende señalar algunos de los aspectos en que, a los 28 años, el genial poeta y pensador inglés nos habla, desde su época, sobre nuestro presente y porvenir.

## POESIA Y SEMIOTICA

La concepción de la poesía que tiene Shelley aparece a los ojos del lector de hoy como la de una auténtica "protosemiótica".

Para la semiótica, el lenguaje no es sólo verbal. El universo mismo puede ser considerado como conjunto de lenguajes. Para Shelley, la poesía no es sólo texto escrito. Está en los colores y formas, en la arquitectura, en las leyes, en las instituciones y en todo lugar en donde se encuentren "los fundadores del arte de la vida".

*Una Defensa de la Poesía* puede ser leída, también, como una reflexión implícita sobre las figuras del lenguaje: prolepses, metáfora, metonimia, oxímoron, paradoja. Shelley no presenta estas figuras (a las que a menudo describe sin nombrar) como fríos mecanismos lingüísticos. En su texto, ellas son filos de luz que, al esclarecer el porvenir, al descubrir semejanzas entre aquellos elementos aparentemente más separados o al reunir valores, impulsos y sentimientos contradictorios, permiten comprender mejor el funcionamiento de la memoria, la imaginación y la experiencia misma de la vida.

Así, en los países de habla inglesa, el trabajo de Shelley constituye una referencia obligada para teóricos como Northrop Frye (*Anatomía de la crítica, El gran código*), Peter Brooks (*La imaginación melodramática*) y Norman N. Holland (*La dinámica de la respuesta literaria*). En el artículo que sigue a esta traducción, el semiólogo uruguayo Fernando Andacht la emplea como instrumento analítico y basamento filosófico en el marco de los más recientes estudios realizados en el terreno de la disciplina que se ocupa de los signos.

Pero acaso el mayor aporte a la semiótica contemporánea que puede hallarse en la *Defensa...* es el tenaz designio de desviar al lector de la "doxa" (u opinión corriente) y hacerlo contemplar poesía, sociedad y vida desde un ángulo nuevo. La semiótica es una disciplina empeñada en hacernos tomar conciencia de las convenciones propias de nuestra sociedad, de manera que podamos percibir el mundo con mayor flexibilidad y, acaso, desde convenciones diferentes. La *Defensa...* constituye una vía principesca hacia percepciones inmaculadas por el polvo de la rutina.

## VANGUARDIAS Y PROFECIAS: VIDEO, PSICOANALISIS Y FEMINISMO

Shelley atribuye un valor extraordinario al teatro que se desarrolló en la Grecia clásica. Ello se debe a que su concepción poética implica privilegiar aquellas formas

expresivas que suponen un alto grado de "saturación sígnica", es decir, que utilizan no sólo la palabra sino el movimiento, la música, los objetos y accesorios (tales como las máscaras usadas por los actores antiguos), etc. La importancia que Shelley confiere al uso de diversas texturas semióticas hace pensar en nuestra propia era de cine y video, y al implícito anuncio de las mismas que la *Defensa de la Poesía* supone.

Shelley concede un interés central a la intervención de las fuerzas no racionales y no conscientes en el proceso creador. Se refiere a la mente del artista como a "una brasa ora apagada ora encendida por un viento inconstante, que la abandona para visitarla nuevamente, sin anunciarse jamás". De este modo, saluda la vigorosa emergencia del inconsciente, cuya importancia en los procesos artísticos mostrará el psicoanálisis alrededor de un siglo más tarde.

Yerno y admirador de Mary Wollstonecraft, la fundadora del feminismo en Inglaterra, Shelley es el primer poeta europeo en proclamar en sus obras (*"Epipsychidion"*, *Prometeo Liberado*, etc.) la libertad sexual y la igualdad de los amantes. Es también uno de los primeros en revertir la milenaria tradición que, por el lado hebreo, nos llega desde el *Génesis* y, por el lado griego, desde la *Teogonía* y *Los trabajos y los días*. De acuerdo a esta doble vertiente, la mujer habría interrumpido la vida idílica que, en unión con Dios y con todas las criaturas, habría sido exclusivo privilegio del varón. En la poesía que surge a partir del siglo XI de nuestra era, Shelley ve un progresivo cambio en las ideas relativas a la mujer y, por esa vía, la promesa de una sociedad más armoniosa y mejor, negada al hombre mientras su compañera permanezca sometida.

## CIENCIA, ECOLOGIA Y EDUCACION

Por su vocación científica, más propia de nuestro tiempo que del suyo, suele decirse que si Shelley hubiera nacido en el siglo XX, habría sido un nuevo Newton. Ningún otro artista ha transformado como él en poesía sus conocimientos de astronomía, física, meteorología y botánica.

Sabía que la vegetación que reviste los suelos marítimos, fluviales y lacustres, a pesar de crecer en las profundidades, sufre la influencia de los vientos que barren la tierra, anunciando nuevos climas. Así lo expresa en su *Oda al Viento Oeste*. Las propiedades de refracción de la atmósfera y de transformación de sus elementos asumen una vestidura lingüística y musical en su poema *La nube*. En *La Planta de Sensitiva*, nombra y describe decenas de especies botánicas.

No sólo el trabajo poético de Shelley se halla permeado por su amplia cultura científica. También está atravesado por intuiciones que sólo la ciencia de este siglo podrá confirmar. En 1926, Jean Perrin recibe el Premio Nobel de Física por su descubrimiento del átomo. En su obra *Los átomos* dice: "En la inimaginable pequeñez (de los átomos) comenzamos a presentir un hormigueo prodigioso de mundos nuevos. Así, captado por el vértigo, el astrónomo descubre, más allá de los cielos familiares, más allá de esos abismos de sombra que la luz demora milenios en franquear, pálidos copos perdidos en el espacio; vías lácteas desmesuradamente lejanas, cuyo débil resplandor nos revela todavía la palpitación ardiente de millones

de astros gigantes. La Naturaleza despliega el mismo esplendor sin límites en el átomo o en la nebulosa...".

En 1819 Shelley completa el Acto IV de su *Prometeo Liberado* donde habla de

*Una esfera, que está formada por miles de esferas,*
*Sólida como el cristal; sin embargo a través de su masa*
*Fluyen como a través del espacio vacío, música y luz,*
*Diez mil urbes que envuelven y son envueltas,*
*Púrpura y azul, blanco y verde y dorado*
*Una esfera dentro de la otra y todo el espacio de alrededor*
*Poblado con formas inimaginables...*

Shelley no sólo transforma en poesía los datos que le proporciona la ciencia de su época. Llevado por ese mismo impulso poético, imagina y anuncia lo que la ciencia contemporánea descubrirá. Por tales motivos, Shelley hace derivar el principio científico del principio poético, entendido en sentido amplio como principio creador. Sostiene que, más que de la cantidad de información acumulada, es de la poesía, en tanto que vigorosa ola creadora, de donde surgen hallazgos verdaderos. El imperio de los datos, en expansión permanente, y su consecuencia indirecta, la expansión indiscriminada de los bienes, propios de la naciente era industrial en la que le tocó vivir, ya le parecían "indigestos". En cambio, pide investigaciones sobre formas más sabias y mejores de llevar adelante la existencia. Si imaginamos empáticamente el universo en que vivimos en vez de fragmentarlo en meras unidades de conocimiento o reducirlo a instrumentos inertes. Si abandonamos la limitada y fría identidad detallada en nuestra credencial. Si dejamos que nuestra conciencia se ensanche y abarque la parcela más amplia posible del mundo con sus criaturas, es más probable que tendamos a la paz, a la armonía y a la restauración. La de nosotros mismos y la del complejo y populoso ambiente que nos rodea. Shelley muestra cómo el principio mecánico de repetición, que caracteriza a una ciencia y a una tecnología donde la poesía está ausente, nos comprometen en una vía que conduce a la devastación. Lamentablemente, en el siglo XX, la humanidad se ha adentrado cada vez más por ella. Contra ese viaje alienante, Shelley ofrece la luz poética de la imaginación creadora.

Adelantándose dos siglos a algunas corrientes vanguardistas en materia de educación, Shelley propone a la imaginación, no sólo como fuerza central de cualquier especie de trabajo, sino también como primer motor del desarrollo ético del individuo y sostiene que no hay moral sin imaginación.

Las últimas corrientes en las universidades del Primer Mundo tienden a incluir programas de literatura, filosofía e historia en las carreras científicas, pues dichos programas estimularían intelectual (y acaso moralmente) a los futuros profesionales.

Todavía faltan las investigaciones sobre la felicidad, la armonía y la sabiduría de la vida que el poeta-profeta reclamó hace casi 200 años. Pero tal vez haya que leer *Una Defensa de la Poesía* no sólo con atención sino con esperanza, aguardando que finalmente se vea a los Poetas como a los "hierofantes" o iniciadores, que "abren

el camino hacia una inspiración jamás antes aprehendida". Que se reconozca en ellos a "los secretos legisladores del Mundo".

(La última versión en español de la *Defensa de la Poesía* es, en nuestro conocimiento, la que encabezó la serie de *Cuadernos de Grandes Ensayistas*, dirigida por Eduardo Mallea. La misma apareció publicada en 1946 por la editorial Emecé de Buenos Aires en la traducción de J. Kogan Albert. Debido, por un lado, a la riqueza de vocabulario y a la impresionante erudición del texto de Shelley y, por otro, a la actualidad que el mismo reviste, hemos optado por una "traducción didáctica", que sustituye algunas palabras eruditas por expresiones más accesibles al lector. Muchas de las notas corresponden a aquellas que acompañan al texto en inglés publicado por Donald H. Reiman y Sheron B. Powers en su edición de *Shelley's Poetry and Prose* (New York-London: W.V. Norton & Company, 1977). Otras han sido agregadas por nosotros. Nuestra traducción partió del texto inglés, tal como fue transcripto por Mary Shelley y corregido por el propio Shelley en 1821. Esta transcripción, conservada en la Bodleian Library de Oxford, es considerada como la más autorizada y ha sido reiteradamente publicada en los países de habla inglesa a lo largo de este siglo.

## UNA DEFENSA DE LA POESIA U OBSERVACIONES SUGERIDAS POR UN ENSAYO TITULADO "LAS CUATRO EDADES DE LA POESIA"

PERCY BYSSHE SHELLEY

Al reflexionar sobre las dos clases de actividad mental conocidas como razón e imaginación, podemos considerar a la primera como la contemplación de las relaciones entre una sucesión de pensamientos, cualquiera haya sido el origen de los mismos. Podemos describir la segunda, como la acción de la mente que colorea aquellos pensamientos con su propia luz y que, a partir de ellos, como si trabajase con elementos concretos, compone nuevos pensamientos. Cada uno de esos pensamientos contiene en sí mismo el principio de su propia integridad. La imaginación responde al principio del "to poiein", o principio de síntesis. Tiene por objetos aquellas formas que son comunes a la naturaleza universal y a la existencia misma. La razón obedece al principio de "to logizein" [1], o principio de análisis. Su acción se focaliza sobre las relaciones entre las cosas, simplemente como relaciones. No considera a los pensamientos en tanto unidad integral sino en cuanto representaciones algebraicas que conducen a ciertos resultados generales. La razón es la enumeración de cantidades ya conocidas. La imaginación percibe el valor de esas cantidades, de manera separada y también en su conjunto. La razón respeta las diferencias y la imaginación, las semejanzas entre las cosas. La Razón mantiene con la Imaginación una relación comparable con la que mantienen el instrumento con el sujeto, el cuerpo con el espíritu, la sombra con la substancia.

En un sentido general, la poesía puede ser definida como "la expresión de la Imaginación": y la poesía nace con el hombre. El hombre es un instrumento

atravesado por una serie de impresiones externas e internas, semejantes a las alteraciones que produce un viento perpetuamente cambiante sobre una lira eólica cuya melodía se transforma permanentemente. Pero hay un principio en el ser humano, y tal vez en todos los seres sensibles. Este actúa de otro modo que sobre la lira. Produce no sólo melodía, sino también armonía, por medio de una organización interna de aquellos sonidos o movimientos semejantes a los logrados por el viento, conjuntamente con las impresiones que los mismos sugieren. Se diría que la lira puede adaptar sus cuerdas a los movimientos de aquel que las toca, así como el músico es capaz de adaptar su voz al sonido de la lira. Un niño que juega expresará su deleite por medio de su voz y sus movimientos. Cada inflexión tonal y cada gesto mantendrán una relación exacta con un correspondiente "antitipo", es decir, con aquellas impresiones placenteras que los suscitaron. Movimientos y sonidos serán reflejos de tales impresiones deleitosas. Como la lira vibra y resuena aun después que el viento se ha desvanecido, del mismo modo el niño busca la prolongación de la conciencia de la causa, al prolongar con su voz y sus movimientos la duración del efecto. El vínculo que mantienen estas expresiones de deleite infantil con los objetos que las suscitan, puede ser comparada con la relación que establece la poesía con objetos más elevados. El salvaje (porque el salvaje es a las edades lo que el niño es a los años), expresa las emociones que producen en él los objetos que lo rodean de una manera similar. Lenguaje y gesto, junto con las imitaciones plásticas o pictóricas, se transforman en el efecto combinado de esos objetos y de la aprehensión que el hombre tiene de ellos. El hombre en sociedad, con todas sus pasiones y placeres, se vuelve el objeto de los placeres y las pasiones del hombre. Una clase adicional de emociones produce un tesoro aumentado de expresiones. El lenguaje, el gesto, y las artes imitativas, se transforman simultáneamente en la representación y el medio, el pincel y la pintura, el cincel y la estatua, la cuerda y la armonía. Las simpatías sociales, o aquellas leyes de cuyos efectos surge la sociedad, comienzan a desarrollarse desde el momento en que dos seres coexisten. El futuro está contenido en el presente como la planta en la semilla. La igualdad, la diversidad, la unidad, el contraste, la mutua dependencia, son los únicos principios capaces de explicar los motivos por los cuales la voluntad de un ser social es movida a actuar, desde el momento en que es un ser social. Tales principios constituyen el placer de la sensación, la virtud del sentimiento, la belleza del arte, la verdad del razonamiento y el amor en las relaciones entre las especies. Por lo tanto, aun durante la infancia de la sociedad, los hombres observan un cierto orden en sus palabras y acciones, diferente del orden que impera entre los objetos y las impresiones que representan dichas palabras y acciones, pues toda expresión depende de su origen. Pero dejemos estas consideraciones más generales, que pueden exigir una investigación sobre los principios de la sociedad misma, y limitémonos a observar los modos que la imaginación encuentra a fin de expresarse.

Durante la juventud del mundo, los hombres danzan, cantan e imitan los objetos naturales, y observan en esas acciones, como en todas las otras, un cierto ritmo y un cierto orden. Y aunque todos los hombres mantienen una observancia semejante, cuando imitan los objetos naturales no ordenan del mismo modo los movimientos de la danza, la melodía de la canción o las posibles combinaciones del lenguaje.

Pues existe un cierto orden o ritmo que pertenece específicamente a cada una de estas clases de representación mimética, a partir del cual el que escucha o el que observa, reciben un placer más puro e intenso que cualquier otro. El sentido de aproximación a este orden ha sido llamado "gusto" por los escritores modernos. En la infancia del arte, todo hombre observa un orden que se aproxima de modo más o menos íntimo a aquél del cual nace este supremo deleite. Pero la diversidad no está suficientemente marcada para que sus gradaciones puedan ser perceptibles, excepto en los casos en los cuales el predominio de esta facultad de aproximación a lo bello (porque de ese modo nos referiremos a la relación entre este supremo placer y su causa) es muy vigorosa. Aquellos en quienes tal facultad existe en exceso, son poetas en el sentido más universal de la palabra. El placer que resulta de la manera en que expresan la influencia de la sociedad o la naturaleza sobre sus propias mentes, se comunica a los demás y permanece entre ellos. El lenguaje de los poetas es vitalmente metafórico; es decir, marca relaciones antes no aprehendidas entre las cosas, y perpetúa tal aprehensión hasta que, con el tiempo, las palabras que representan semejantes relaciones se vuelven signos que comunican fragmentos o clases de pensamientos [2] en vez de ser representaciones de pensamientos íntegros. Entonces, si ningún nuevo poeta se presenta para volver a crear las asociaciones así desintegradas, el lenguaje muere a todos los más nobles propósitos del intercambio humano. Estas similitudes o relaciones son expresadas de modo agudo por Lord Bacon, quien sostiene que son "las huellas mismas de la naturaleza impresas sobre los diferentes temas del mundo" [3] —y considera a la facultad que las percibe como la gran reserva de axiomas comunes a todo conocimiento. Durante la infancia de la sociedad, todo autor es necesariamente un poeta, porque el lenguaje mismo es poesía. Ser poeta es captar lo verdadero y lo bello, en una palabra, lo bueno que existe en las relaciones, primero entre la existencia y la percepción, y segundo entre la percepción y la expresión. Todo lenguaje original cercano a su fuente es en sí mismo el caos de un poema cíclico. La abundancia de la lexicografía y las distinciones de la gramática son el producto del trabajo de una edad tardía y el mero catálogo y la forma de la creación poética.

Pero los Poetas, o aquellos que imaginan y expresan este orden indestructible, no son sólo los autores del lenguaje y la música, de la danza y la arquitectura, de la escultura y la pintura: son los legisladores, y los fundadores de la sociedad civil y los inventores del arte de la vida y los maestros que hacen que esa fragmentaria aprehensión de los poderes del mundo invisible llamada religión, mantenga una cierta similitud con lo bello y lo verdadero. Por lo tanto, todas las religiones originales son alegóricas o susceptibles de alegoría y, como Jano [4], tienen un doble rostro, que muestra ora lo falso, ora lo verdadero. Durante las edades tempranas del mundo, según las circunstancias de cada época y cada nación, los poetas fueron llamados legisladores o profetas [5]: esencialmente un poeta abarca y reúne estas dos características. No sólo contempla intensamente el presente tal como es y descubre aquellas leyes de acuerdo a las cuales las cosas presentes deberían ordenarse. También contempla el futuro que dicho presente contiene. Así, los pensamientos poéticos son los gérmenes de la flor y del fruto que caracterizan al porvenir. Con esto no quiero decir que los poetas sean profetas en el sentido basto del término, o que

puedan predecir la forma con la misma seguridad con que pueden anticipar el espíritu de los acontecimientos. Esa es la pretenciosa superstición de acuerdo a la cual la poesía sería un atributo de la profecía, en vez de ser la profecía una cualidad de la poesía. Un Poeta participa de lo eterno, de lo infinito, de lo uno; al relacionarse con las concepciones del Poeta, tiempo, espacio y número desaparecen. Las formas gramaticales que reflejan los estados anímicos de la época, la diferencia entre las personas y la distinción entre los lugares, son transformables en el interior de la poesía más elevada sin dañarla en tanto que poesía. Más que ningún otro texto, los coros de Esquilo, el Libro de Job y el Paraíso de Dante constituyen ejemplos de este fenómeno, que podría ser demostrado si los límites de nuestro ensayo no impidieran las citas. La creación de la escultura, la pintura y la música son ilustraciones aun más decisivas de nuestro argumento.

El lenguaje, el color, la forma y las costumbres civiles y religiosas constituyen otros tantos instrumentos y materiales de la poesía; pueden ser llamados poesía, gracias a la figura del lenguaje que considera el efecto como sinónimo de la causa. Pero la poesía, en un sentido más estricto, expresa aquella organización del lenguaje y, especialmente, del lenguaje métrico, que es el fruto de una facultad imperial, cuyo trono se oculta en la naturaleza invisible del hombre. Ello surge de la índole misma del lenguaje, el cual constituye una forma más directa de representación de las acciones y pasiones que reinan en nuestro interior, y es susceptible de aceptar más diversas y delicadas combinaciones que el color, la forma o el movimiento, siendo más plástico y obediente al control de aquella facultad de la cual es la creación; pues el lenguaje es arbitrariamente producido por la imaginación y sólo tiene relación con los pensamientos. Por el contrario, todos los otros materiales, instrumentos y condiciones del arte, mantienen relaciones entre sí que se interponen entre la concepción y su expresión, limitándolas. El primero se asemeja a un espejo que refleja, los últimos a una nube que disfumina la luz de la cual ambos son vehículos. Por lo tanto, la fama de los escultores, pintores y músicos, a pesar del intrínseco poder que poseen los maestros de estas artes, proviene de su capacidad de imitar y no de su facultad de usar el lenguaje como un jeroglífico. En consecuencia, nunca ha igualado a la de los poetas en el sentido más estricto del término. Los demás artistas y los poetas en sentido restringido, son como intérpretes de igual destreza que producen efectos desiguales, pues los unos usan la guitarra en tanto que los otros emplean el arpa. La fama de los legisladores y de los fundadores de las religiones, mientras sus instituciones duran, parece ser mayor que la de los poetas en el sentido restringido. Pero, si olvidamos por un momento la celebridad que se apoya en las características adulaciones del consenso vulgar, resulta ocioso preguntarse a quiénes (legisladores, jerarcas religiosos o poetas) corresponde el sitial más elevado.

De este modo, hemos circunscripto el significado de la palabra Poesía dentro de los límites de aquel arte que es el más familiar y que constituye la más perfecta expresión de la facultad poética misma. Sin embargo, es necesario estrechar aun más el círculo, y determinar la diferencia entre lenguaje rítmico y arrítmico, porque la distinción común entre prosa y verso es inadmisible en el marco de una filosofía atenta a la exactitud.

Los sonidos, como los pensamientos, mantienen relaciones recíprocas y con aquello que representan. Una percepción capaz de captar dichas relaciones siempre se ha encontrado conectada con otra índole de percepción, atenta a distinguir el orden que rige las relaciones establecidas por los pensamientos entre sí. En consecuencia, el lenguaje de los poetas siempre supuso una uniforme y armoniosa recurrencia de sonidos, sin la cual no sería poesía, y que es casi tan necesaria para producir el efecto poético como las palabras mismas. Por lo tanto, la traducción es vana; sería tan sabio lanzar una violeta dentro de un crisol para descubrir el principio formal de su color y su perfume, como querer trasladar de un lenguaje a otro la creación de un poeta. La planta debe surgir nuevamente de su semilla o no florecerá; tal es el fardo que conlleva la maldición de Babel [6].

Una observación del modo regular con que recurre esta armonía propia del lenguaje de las mentes poéticas, y la relación que dicho lenguaje mantiene con el de la música, produjeron el metro, es decir, un cierto sistema de formas tradicionales de armonía lingüística. No obstante, de ningún modo puede considerarse esencial que un poeta adapte su lenguaje a esta forma tradicional para que tal armonía, que es el espíritu de la poesía, pueda observarse. Sin duda el uso del metro es conveniente y popular, y debe ser preferido, especialmente en aquellas composiciones que incluyen forma y acción profusas. Sin embargo, inevitablemente, todo gran poeta debe innovar, teniendo en cuenta el ejemplo de sus predecesores, pero prestando también una atención cuidadosa a la estructura de su peculiar modo de versificación. Establecer una diferencia entre poetas y prosistas constituye un vulgar error. Ya se ha superado la distinción entre filósofos y poetas. Esencialmente, Platón era un poeta. No es posible concebir imágenes dotadas de mayor verdad y esplendor ni lenguaje más intensamente melodioso que los suyos. Rechazó la métrica que caracteriza a las formas épica, dramática y lírica, porque buscó iluminar con una nueva armonía los pensamientos abstractos y se negó a inventar cualquier estructura rítmica susceptible de encerrar en una fórmula fija las variadas pausas de su estilo. Cicerón [7] trató de imitar la cadencia de los períodos platónicos, pero con poco éxito. Lord Bacon era un poeta [8]. Su lenguaje tiene un ritmo dulce y majestuoso, que satisface a los sentidos tan plenamente como la casi sobrehumana sabiduría de su pensamiento satisface al intelecto; es un río que fluye hasta desbordar los límites de la mente de su oyente y se vierte luego en el universo, con el cual ha mantenido siempre un vínculo simpático. Todos los autores que han revolucionado la opinión necesariamente son poetas al mismo tiempo que inventores, porque sus palabras develan la permanente analogía de las cosas a través de imágenes que participan en la vida de la verdad. Pero sus palabras también son rítmicas y armoniosas y contienen en su interior el principio del verso, pues son el eco de la música eterna. Aquellos supremos poetas que, por tener en cuenta la índole y la acción de sus temas, han empleado formas tradicionales de ritmo, no son inferiores ni menos capaces de percibir y enseñar la verdad escondida en el interior de las cosas, que aquellos que han omitido dichas formas. Shakespeare, Dante y Milton (para limitarnos a los poetas modernos) son filósofos del más elevado poder.

Un poema es la imagen misma de la vida expresada en su eterna verdad. La diferencia entre un cuento y un poema es que el cuento es un catálogo de hechos que

no están unidos entre sí por otro vínculo o conexión que el tiempo, el lugar, las circunstancias, la causa y el efecto. La otra diferencia entre cuento y poema radica en la manera en que uno y otro relacionan las acciones con las formas incambiables de la naturaleza humana, tales como existen en la mente del creador, quien es, él mismo, imagen de todas las otras mentes. El cuento es parcial y se aplica sólo a un período de tiempo, y a una cierta combinación de acontecimientos que jamás volverán a ocurrir. El poema es universal, y contiene en su interior el germen de una relación con todos los motivos o acciones susceptibles de tener lugar dentro de las infinitas variaciones de la naturaleza humana. El tiempo despoja de poesía a los hechos contenidos en el relato, destruyendo así el uso que el narrador hizo de dichos hechos y la belleza que les confirió. En cambio, el tiempo aumenta la belleza de la Poesía y desarrolla permanentemente nuevas y maravillosas aplicaciones de la eterna verdad que ésta contiene. Por lo tanto, los compendios han sido llamados las polillas de la historia exacta [9]; devoran la poesía que hay en ella. El relato de hechos particulares es como un espejo que oscurece y distorsiona aquello que debería ser hermoso. La Poesía es un espejo que embellece lo que está distorsionado.

Las partes que forman una composición pueden ser poéticas sin que la composición, en su conjunto, sea un poema. Una sola oración puede ser considerada como un todo, aunque se encuentre en un fragmento perteneciente a una obra desintegrada; aun una sola palabra puede constituir una chispa de pensamiento inextinguible. Así, todos los grandes historiadores, Heródoto, Plutarco, Livio, fueron poetas [10]. Aunque el proyecto de estos escritores, especialmente el de Livio, les impedía desarrollar la facultad poética hasta su punto máximo, compensan abundantemente tal restricción al entretejer el relato de los hechos con vivientes imágenes.

Una vez establecido lo que entendemos por poesía y quiénes son los poetas, consideraremos sus efectos sobre la sociedad.

La poesía siempre va acompañada del placer: todos los espíritus a los que visita se abren para recibir su sabiduría, que está mezclada con el deleite. En la infancia del mundo, ni los propios poetas ni sus oyentes son completamente conscientes de la excelencia de la poesía: pues ésta actúa de un modo inasible, propio de los dioses, que operan más allá y por encima del nivel de la conciencia. Sólo las generaciones futuras podrán contemplar y medir el poder de la causa y el efecto poéticos en todo el vigoroso esplendor de su unión. Aun en los tiempos modernos, ningún poeta vivo llega a conocer la plenitud de su fama; el tribunal que juzga a un poeta debe pertenecer, como él, a todas las épocas. En consecuencia, semejante tribunal tiene que estar integrado por sus pares. Para constituirlo, el Tiempo debe cerner a los más sabios de varias generaciones. Un Poeta es un ruiseñor, que se posa en la oscuridad y canta para alegrar su propia soledad con dulces sonidos. Sus oyentes son como hombres extasiados por la melodía de un músico invisible: se sienten emocionados y atemperados sin saber cómo ni por qué [11]. Los poemas de Homero y sus contemporáneos fueron el deleite de la Grecia niña. Dichos poemas constituyen la columna de aquel sistema social, sobre la cual han reposado, en su totalidad, las civilizaciones sucesivas. Homero encarnó en el personaje humano el ideal de perfección de su tiempo. Indudablemente, quienes leyeron sus versos sintieron

despertarse en su interior la ambición de ser como Aquiles, Héctor o Ulises: la verdad y la belleza de la amistad, el patriotismo y la tenaz devoción hacia un objeto, se develaron hasta las mayores profundidades en estas inmortales creaciones. Los sentimientos de los oyentes deben haberse refinado y engrandecido a través de la simpatía experimentada hacia personajes de semejante grandeza hasta que, a causa de la admiración, imitaron. A partir de la imitación, se identificaron con los objetos que admiraban. No admitimos la objeción de acuerdo a la cual los personajes homéricos estarían lejos de la perfección moral y de ningún modo podrían ser considerados como modelos edificantes y merecedores de atraer la admiración general. Cada época, bajo nombres más o menos engañosos, ha endiosado sus propios errores. La Venganza es el ídolo desnudo al que rinden homenaje las épocas semibárbaras. El Autoengaño es la velada imagen del mal desconocido ante el cual el lujo y la saciedad yacen postradas. Pero un poeta considera que los vicios de sus contemporáneos constituyen el ropaje temporal con el que debe vestir sus creaciones, el cual cubre sin ocultar las formas eternas de la belleza por él creada. Un personaje épico y dramático lleva esas proporciones de eterna belleza en torno a su alma como la antigua armadura o el moderno uniforme rodearán su cuerpo, aunque sea fácil concebir un traje más bello que una armadura o un uniforme. La hermosura de la naturaleza interna no puede ser ocultada por accidentales vestiduras exteriores; por el contrario, el espíritu impregnará el disfraz y revelará la naturaleza del personaje que tal disfraz esconde a través del modo que dicho personaje tiene de lucirlo. Aquella forma que es majestuosa y aquellos movimientos llenos de gracia se manifestarán aun bajo el traje más bárbaro y del peor gusto. Pocos poetas del nivel más elevado han escogido exhibir la belleza de sus concepciones en su verdad desnuda y esplendorosa; y acaso, para los oídos mortales, sea necesario atemperar, por medio del traje o el hábito, el vigor de esta música planetaria [12].

Sin embargo, la objeción que concierne al carácter inmoral de la poesía se apoya en una concepción equivocada de la manera en que la misma actúa para producir el mejoramiento moral del hombre. La ética organiza los elementos que la poesía ha creado, promoviendo estrategias y proponiendo ejemplos de vida civil y doméstica. No es por falta de admirables doctrinas que los hombres se odian y desprecian, se censuran y engañan, se aplastan y pisotean los unos a los otros. Pero la Poesía actúa de un modo diferente y más cercano al de los dioses. Despierta y amplía la mente al transformarla en receptáculo de miles de combinaciones que aún no habían sido percibidas por el pensamiento. La Poesía levanta el velo de la escondida belleza del mundo, y hace que los objetos más familiares dejen de parecerlo. Reproduce todo aquello que representa. Las personificaciones vestidas con su luz Elísea permanecen desde entonces en las cabezas de aquellos que una vez las contemplaron, como memorias de esa felicidad que se extiende sobre todos los pensamientos y acciones con los que coexiste. El gran secreto de la moral es el Amor; o el trascender nuestra propia naturaleza, e identificarnos con lo hermoso que existe en el pensamiento, la persona, o la acción que no están relacionados con nosotros mismos [13]. Para alcanzar una bondad llena de grandeza, un hombre debe poseer una imaginación intensa, comprensiva y abarcativa. Debe ser capaz de ponerse en el lugar de muchos otros. Las penas y los placeres de su especie deben

volverse los suyos. El gran instrumento de la bondad moral es la imaginación; y la poesía proporciona el efecto actuando sobre la causa. La Poesía amplía la esfera de la imaginación al colmarla permanentemente con pensamientos siempre más deleitosos. Estos tienen el poder de atraer y asimilar a su propia naturaleza todos los otros pensamientos y de determinar nuevos intervalos e intersticios, cuyo vacío exige vorazmente nuevos alimentos. La Poesía fortalece aquella facultad que constituye el órgano de la naturaleza moral en el hombre, del mismo modo que el ejercicio fortalece los miembros. En consecuencia, un Poeta haría mal en encarnar sus propias concepciones del bien y del mal en sus creaciones, pues tales conceptos generalmente dependen de su época y su nación, mientras que su obra debe permanecer independiente de ambas. Con la pretensión de asumir la tarea inferior de interpretar el efecto, tarea que, después de todo, sólo puede cumplir de modo imperfecto, el Poeta renunciará a la gloria de participar en la causa. Ni Homero ni ninguno de aquellos que se cuentan entre los poetas eternos tuvieron una comprensión errónea de su misión, por lo cual ninguno abdicó al trono de sus gigantescos dominios. Los Poetas cuyas facultades, aunque grandes, son menos intensas, como Eurípides, Lucano [14], Tasso, Spenser, a menudo han apuntado a un objetivo moral. El efecto de su poesía se ve disminuido de modo directamente proporcional al grado en que nos obligan a atender este propósito.

Después de un cierto tiempo, Homero y los poetas cíclicos fueron seguidos por los poetas líricos y dramáticos de Atenas, cuyas obras florecieron al mismo tiempo que las más perfectas expresiones relacionadas con la facultad poética: arquitectura, pintura, música, danza, escultura, filosofía, a las que podemos agregar las formas de la vida civil. Es verdad que la estructura de la sociedad ateniense se veía deformada por muchas imperfecciones, las cuales fueron borradas más tarde de los hábitos e instituciones de la moderna Europa por la poesía que surgió de la sociedad caballeresca y del cristianismo [15]. Sin embargo, jamás período histórico alguno hizo gala de tanta energía, belleza y virtud. Nunca la fuerza ciega y la forma obstinada estuvieron tan sujetas a la voluntad humana y tan disciplinadas por ella; y nunca la voluntad humana fue más permeable a los dictados de la belleza y la verdad, como durante el siglo que precedió a la muerte de Sócrates. Ninguna otra época en la historia de nuestra especie dejó estampados en el hombre inscripciones y fragmentos tan visibles de la divinidad. Pero es sólo la Poesía, como forma, acción o lenguaje, la que ha vuelto a esta época memorable entre todas, y la ha transformado en reserva de ejemplos para la eternidad. Pues la poesía escrita existía en ese tiempo simultáneamente con las otras artes. Constituiría una investigación ociosa el querer averiguar quién dio y quién recibió esa luz, que luego ha esclarecido los más oscuros períodos de la existencia humana. Lo único que sabemos acerca de la causa y el efecto es que constituyen una concatenación constante de hechos. La poesía siempre se encuentra allí donde cualquier otro arte contribuye a la felicidad y a la perfección del hombre. Apelo a lo ya expuesto para distinguir entre la causa y el efecto.

El Drama nació durante el período al que nos estamos refiriendo. Aunque ciertos exitosos escritores hayan conseguido igualar o superar los pocos ejemplos del drama ateniense que han llegado hasta nosotros, es innegable que el arte

dramático nunca fue comprendido o practicado tan de acuerdo con su verdadera filosofía como en Atenas. Los atenienses aunaron los signos propios de lenguaje, acción, música, pintura, danza e instituciones religiosas, para lograr así un efecto del más elevado idealismo en la representación de la pasión y el poder. Cada categoría artística fue perfeccionada en su naturaleza por aquellos artistas de mayor talento. Así se consiguió una extraordinaria disciplina, proporción e integración en la relación mantenida entre todas las artes. En el teatro actual sólo se emplean simultáneamente unos pocos signos capaces de expresar visual y auditivamente la concepción del poeta. Tenemos tragedia sin música ni danza; y música y danza sin aquellos nobles personajes de los que son el apropiado acompañamiento. Por otra parte, tanto la música como la danza carecen de la grandeza que podría proporcionarles la solemnidad y la religión. Generalmente la institución religiosa permanece exiliada del escenario. Nuestro sistema teatral desnuda el rostro del actor, privándolo de su máscara. La máscara es altamente ventajosa, pues sobre ella se pueden modelar las muchas expresiones apropiadas para un personaje dramático e integrar esa multiplicidad en una sola expresión, permanente e incambiada. En cambio, el rostro descubierto del actor es favorable sólo para efectos parciales y poco armoniosos. Ese rostro desnudo se adecua exclusivamente al monólogo, donde toda la atención puede concentrarse en una mímica magistral. La moderna práctica de mezclar la comedia con la tragedia, aunque en los hechos resulte susceptible de sufrir grandes abusos, sin duda constituye una ampliación de los límites del drama. Pero la comedia debería ser como se presenta en *El rey Lear*, universal, ideal y sublime. Acaso es la intervención de este principio de la comedia ideal el que determina el sitial ventajoso logrado por *El rey Lear* en detrimento de *Edipo tirano* o *Agamenón* o, si el lector lo prefiere, en perjuicio de las trilogías a las que estas tragedias pertenecen. A menos que quiera considerarse que el intenso poder de la poesía coral, especialmente en el caso de *Agamenón*, restaura el equilibrio [16]. Si es legítimo comparar *El rey Lear* con las trilogías de Esquilo y Sófocles, de tal comparación se desprende que *Lear* constituye el más perfecto ejemplo de arte dramático existente en el mundo. Shakespeare consigue alcanzar tal perfección a pesar de las limitadas condiciones a las que estaba circunscripto por causa de la ignorancia de la filosofía del Drama que ha prevalecido en la Europa moderna. En sus Autos religiosos, Calderón intentó colmar algunos vacíos dramáticos dejados por Shakespeare. Por ejemplo, el autor español establece una relación entre el drama y la religión e integra al drama la música y la danza. Sin embargo, desatiende algunas condiciones de importancia aún mayor. Se pierde más de lo que se gana al sustituir las vivientes personificaciones de la verdad relativa a la pasión humana por idealismos rígidamente definidos y permanentemente repetidos, correspondientes a una distorsionada superstición [17]. Pero volvamos a nuestro tema central. El Autor de *Las Cuatro Edades de la Poesía* omitió prudentemente la controversia relativa al efecto del Drama sobre la vida y las costumbres. Sin embargo, si conozco al caballero por la divisa que puede leerse sobre su escudo, sólo tengo que escribir *Filoctete* [18] o *Agamenón* u *Otelo* sobre mi propio escudo para obligar a huir a aquellos gigantes sofismas que han hechizado al escritor de *Las cuatro edades*... Los títulos de tales obras operan de modo semejante al espejo que, aunque sostenido por el brazo de un paladín

extremadamente frágil, proyecta una luz tan intolerable como para enceguecer y desmembrar a ejércitos enteros de nigromantes y paganos. La conexión entre los espectáculos teatrales y el mejoramiento o la corrupción de las costumbres humanas ha sido universalmente reconocida. En otras palabras, la presencia o ausencia de poesía en su forma más perfecta y universal está relacionada con el bien y el mal de las conductas y hábitos. La corrupción, que se ha considerado como un efecto del drama, comienza cuando la poesía empleada en escribirlo termina. Apelo a la historia de las costumbres, donde los períodos de florecimiento o decadencia de la poesía han correspondido con un florecer o declinar de las costumbres. Esta correspondencia es de una exactitud a la que no se iguala ningún otro ejemplo de causa y efecto morales.

El drama de Atenas, o de cualquier otro lugar en donde esta forma poética se haya acercado a tal perfección, coexistió con la grandeza moral e intelectual de la época en la cual floreció. Las tragedias de los poetas atenienses son semejantes a espejos en los cuales el espectador observa su propia imagen, cubierta solamente por el ligero disfraz impuesto por las circunstancias. Pero, en realidad, la imagen de sí que el observador contempla en el espejo dramático está despojada de todo, excepto de la perfección ideal y de la energía que unánimemente sentimos ante el tipo interior de todo lo que es digno de ser amado, admirado y emulado. La imaginación se ensancha con la simpatía que inspiran dolores y pasiones tan poderosos que inflaman con su concepción la capacidad de aquél por quien son concebidos. Los buenos sentimientos se fortifican por medio de la piedad, la indignación, el terror y la pena; y una calma exaltada se prolonga desde el momento en que se experimenta la saciedad provocada por este elevado ejercicio hasta bañar el tumulto de la vida cotidiana. Aun el crimen pierde la mitad de su horror y toda su contagiosa peligrosidad al ser representado como la consecuencia fatal de las inescrutables fuerzas de la naturaleza. De este modo, el error es despojado de su arbitrariedad; y tampoco los hombres pueden enorgullecerse de él como de una creación que ellos mismos han escogido. En un drama que pertenezca a la categoría más elevada, hay poco alimento para la censura o el odio. Dicho drama enseña más bien el autoconocimiento y el respeto que a nosotros mismos nos debemos. Ni el ojo ni la mente pueden verse a sí mismos, a menos que se reflejen sobre algo que se asemeje a ellos. En la medida en que expresa poesía, el drama es un espejo prismático, dotado de múltiples caras, que recoge los más brillantes rayos de la naturaleza humana y los divide hasta llegar a la simplicidad de sus formas más elementales; que reproduce esa humana naturaleza, confiriéndole una aureola de belleza y majestad, y multiplica todo aquello que refleja, permitiendo de ese modo a lo humano propagarse por doquier.

Pero en los períodos de decadencia de la vida social, el drama simpatiza con tal decadencia. La tragedia se vuelve una fría imitación de las obras maestras de la antigüedad, despojada de todos aquellos armoniosos acompañamientos de las artes afines. A menudo, la propia forma dramática es mal comprendida. O se transforma en un débil intento de enseñar ciertas doctrinas, que el escritor considera como verdades morales. Generalmente, éstas no son otra cosa que falsas adulaciones dirigidas a un vicio vulgar o a una debilidad que infecta a la vez al autor y a sus

oyentes. Esto, en lo que se refiere a los que se conocen como drama clásico y doméstico. El *Catón* de Addison [19] es un ejemplo del primero; ¡y ojalá no fuese superfluo citar ejemplos del segundo! La Poesía no puede mostrarse obsequiosa ante propósitos semejantes. La Poesía es una espada hecha de relámpagos, siempre desenvainada, que consume la funda que debiera contenerla. Y así observamos que todas las obras dramáticas de esta naturaleza carecen de imaginación hasta el extremo; muestran los afectos y las pasiones de un modo artificioso. Y afectos y pasiones, despojados de la imaginación, sólo son otros tantos nombres para designar los caprichos y apetitos. En nuestra propia historia, el período que manifiesta una mayor degradación del drama es el que corresponde al reinado de Carlos II [20], durante el cual todas las formas poéticas se transformaron en himnos al triunfo del poder real, más fuerte que la libertad y la virtud. Milton, solo y de pie, iluminó una época indigna de él. En períodos semejantes, el principio del cálculo es más fuerte que todas las formas del espectáculo teatral, y la poesía deja de manifestarse a través de ellas. La comedia pierde su ideal universalidad. El chiste adulador es más valioso que el genuino ingenio. Nos reímos por autocomplacencia y vanidad en vez de reírnos por placer. La malignidad, el sarcasmo y el desprecio tienen más éxito que la alegría amable. Nuestra risa no surge del corazón; apenas si una sonrisa contrae nuestros labios. La obscenidad, que es una blasfemia contra la divina belleza de la vida, se tapa con un velo que disimula su repugnancia pero aumenta su eficacia. Es un monstruo al que la corrupción social mantiene siempre bien alimentado y que devora sus despojos en secreto.

El drama es la forma que permite la combinación de un mayor número de expresiones poéticas. El vínculo existente entre la poesía y el bien social puede observarse mejor en el drama que en cualquier otra estructura. Resulta indiscutible que la más elevada perfección de la sociedad humana siempre correspondió a aquellos períodos que lograron mayor excelencia dramática. La corrupción o la desaparición del drama en una nación donde en otro tiempo aquél floreció, constituyen marcas de la corrupción de las costumbres y de la extinción de las energías que sostienen el alma de la vida social. Pero, como dijo Maquiavelo refiriéndose a las instituciones políticas, la vida puede ser preservada y renovada si los hombres se toman capaces de devolver sus principios al drama. Y esto es verdad en lo que concierne a la poesía en el sentido más amplio de la palabra. Todo lenguaje, toda institución y toda forma no sólo requieren ser producidos sino también alimentados. El oficio y el carácter del poeta participan de la naturaleza divina en lo que concierne a proveer tanto como en lo que se refiere a crear.

La guerra civil, los sucesivos saqueos de Asia y el fatal predominio de los ejércitos macedonios primero, y romanos después, constituyen otros tantos símbolos de la extinción o de la suspensión de la facultad creativa en Grecia. Los escritores bucólicos, que encontraron protección entre los tiranos ilustrados de Sicilia y Egipto, fueron los últimos representantes del más glorioso de los reinados del arte [21]. Su poesía es intensamente melodiosa. Pero, como el perfume del nardo, agobia y enferma el espíritu con el exceso de su dulzura. En cambio, la poesía de la época precedente era semejante a la ráfaga que agita un prado en junio, mezclando la fragancia de todas las flores del campo y agregando su propio espíritu, más ágil y armónico, que permite a

los sentidos conservar su máximo deleite. A la delicadeza bucólica y erótica propia de la poesía escrita, corresponde la molicie que caracteriza a la escultura, la música y las artes afines, y aun a las costumbres y las instituciones que distinguieron a la época a que ahora me refiero. Esta falta de armonía no puede atribuirse a la facultad poética, ni a una aplicación incorrecta de dicha facultad. Una sensibilidad semejante frente a la influencia de los sentidos y los afectos puede encontrarse en los escritos de Homero y en los de Sófocles. El primero ha vestido con atractivo irresistible las imágenes propias de la sensualidad y el patetismo. La superioridad que Homero y Sófocles demuestran tener sobre los poetas posteriores no radica en que sus obras no presenten pensamientos conectados con lo exterior. Reside en que, en dichas obras, están presentes aquellos pensamientos que pertenecen a las facultades interiores de nuestra naturaleza. La grandeza, la incomparable perfección de la poesía de Homero y Sófocles se desprende de la armonía con que han sabido conferir unidad al todo. Esta característica no es propia de los escritores eróticos y allí radica su imperfección. No es inexacto considerarlos conectados con la corrupción de su época, pero no en la medida en que son poetas, sino en la medida en que no lo son. Si esta corrupción hubiese sido tan fuerte como para extinguir en ellos la sensibilidad ante el placer, la pasión y el espectáculo de la naturaleza (que de acuerdo a algunos, constituye una imperfección), el mal hubiese logrado su último triunfo. Pues la finalidad de la corrupción social es destruir toda sensibilidad ante el placer; es en eso en lo que consiste la corrupción. Agrede primero al núcleo, que está representado por la imaginación y el intelecto. Se expande a partir de allí como un veneno paralizador. Ataca los afectos, luego alcanza los propios apetitos, hasta que el todo se transforma en una torpe masa en cuyo interior el sentido apenas sobrevive. Cuando un período semejante se aproxima, la Poesía siempre se dirige a aquellas facultades que son las últimas en ser destruidas. Su voz produce un sonido semejante al de las pisadas de Astrea, cuando esta diosa decidió abandonar el mundo [22]. La Poesía siempre comunica todo el placer que los hombres son capaces de recibir. Siempre será la luz de la vida, la fuente de todo lo bello, generoso o verdadero que puede sobrevivir en un tiempo corrompido. Es fácil comprender que, entre los lujuriosos ciudadanos de Siracusa y Alejandría, aquellos que se dejaban subyugar por los poemas de Teócrito, eran menos fríos, crueles y sensuales que los demás de su calaña. Pero, para que la Poesía cese, la corrupción debe destruir completamente el tejido de la sociedad humana. Los sagrados eslabones de la cadena poética nunca han sido completamente separados. Dicha cadena desciende a través de muchas mentes, pero está unida a las grandes cabezas desde donde, como desde un imán de invisible influencia, relaciona, anima y sostiene la vida de todos. Es la facultad que contiene en su interior las semillas de su propia renovación y del renacimiento social. Y no circunscribamos la influencia de la poesía bucólica y erótica a los límites de la sensibilidad de aquellos a los que estaba dirigida. Estos pueden haber percibido la belleza de dichas inmortales composiciones, simplemente como fragmentos y partes aisladas. Pero las personas más refinadas, o nacidas en una época más feliz, reconocen en los poemas bucólicos y eróticos, otros tantos episodios de ese gran poema que todos los poetas vienen construyendo desde los comienzos del mundo, como si sus obras fuesen los pensamientos integrados de una sola mente grandiosa.

Las mismas revoluciones, dentro de una esfera más estrecha, han tenido lugar en la antigua Roma. Pero las acciones y formas de la vida social romana no parecen haber sido completamente saturadas por el elemento poético. Se diría que los romanos consideraron a los griegos los más exquisitos creadores de la naturaleza y, en consecuencia, se abstuvieron de crear, sea en el lenguaje métrico, sea en el escultórico, en el musical o en el arquitectónico, nada que pudiese mantener una particular relación con su propia identidad, sino sólo una relación general con la constitución universal del mundo. Juzgamos, sin embargo, a partir de evidencias parciales. Las obras de grandes poetas como Enio, Varrón, Pacuvio y Accio, se han perdido [23]. Lucrecio es el mayor poeta romano y Virgilio lo sigue de cerca. La escogida delicadeza de las expresiones utilizadas por este último es una niebla luminosa que nos esconde la intensa y extraordinaria verdad de sus concepciones relativas a la naturaleza. Livio mezcla la poesía al instinto. Pero Horacio, Catulo, Ovidio, y la generalidad de los grandes escritores del período virgiliano, vieron al hombre y a la naturaleza a través del espejo de Grecia. También las instituciones y la religión que desarrollaron los romanos eran menos poéticas que aquellas que prosperaron entre los griegos, como la sombra es menos vívida que la sustancia. En consecuencia, en Roma, la poesía parecía seguir más que acompañar a la perfección de la sociedad política y doméstica. La verdadera poesía romana vivió en las instituciones propias de esa civilización. Cualesquiera que sean los elementos portadores de belleza, verdad y majestad, los mismos pudieron surgir sólo de la facultad que crea el orden que los anima. La vida de Camilo, la muerte de Régulo; la solemnidad casi divina con que los senadores aguardaron a los galos victoriosos; el hecho de que la República se negara a hacer las paces con Aníbal después de la batalla de Canas, no fueron meras consecuencias de un cálculo refinado de las probables ventajas personales que derivarían de un tal ritmo y orden en los espectáculos de la vida para aquellos que eran, al mismo tiempo, los poetas y los actores de estos dramas inmortales [24]. La imaginación que contemplaba la belleza de este orden, lo creaba a partir de sí misma de acuerdo con su propia idea. El resultado fue el imperio y la recompensa, la fama eterna. Hechos semejantes no dejan de ser poesía *quia carent vate sacro* [25]. Son episodios del poema cíclico escrito por el Tiempo en la memoria de los hombres. Como un inspirado rapsoda, el Pasado colma con la armonía de acontecimientos semejantes el teatro de generaciones eternas.

Finalmente, el antiguo sistema de la religión y las costumbres había completado el ciclo de su evolución. El mundo se habría hundido en la anarquía y la oscuridad más completas si no hubiesen existido poetas entre los fundadores de la religión cristiana y de las costumbres caballerescas. Estos nuevos poetas crearon formas de opinión y acción nunca anteriormente concebidas. Tales modos de acción y opinión, copiados por la imaginación de los hombres, se transformaron en generales de los perplejos ejércitos de sus pensamientos. Es ajeno a nuestro actual propósito el referirnos a los males a que dieron origen la religión cristiana y el sistema caballeresco. Solamente subrayaremos, apoyándonos en los principios antes establecidos, que esos males no surgen de la poesía que los mencionados sistemas contienen. Es probable que la sorprendente poesía de Moisés, Job, David, Salomón

e Isaías haya producido un grandioso efecto en la mente de Jesús y sus discípulos. Los fragmentos aislados que los biógrafos han preservado sobre esta extraordinaria persona son instinto puro mezclado con la poesía más vital. Pero aparentemente las doctrinas de Jesús fueron rápidamente distorsionadas. El sistema de opiniones fundado sobre las ideas cristianas predominó durante un cierto tiempo, después del cual las tres formas en que Platón había dividido las facultades de la mente sufrieron una especie de apoteosis y se volvieron objeto de culto en el mundo civilizado. Aquí se hace necesario confesar que "La luz muere" y que "Los cuervos vuelan hacia el bosque. Las buenas criaturas del día comienzan a languidecer y a adormecerse, en tanto que los negros agentes de la noche corren tras su presa" [26].

¡Pero observemos qué orden tan bello ha surgido del polvo y la sangre de este bárbaro caos! ¡De qué modo el Mundo, como en un proceso de resurrección, balanceándose en las alas doradas del conocimiento y la esperanza, ha reanudado su incansable vuelo hacia el Paraíso de los tiempos! Escuchemos la música inaudible para el oído externo, que es como incesante e invisible viento, alimentando siempre su carrera con agilidad y fuerza.

La poesía de las doctrinas de Jesucristo, y la mitología e instituciones propias de los celtas [27] que conquistaron el imperio Romano, sobrevivieron a la oscuridad y a las convulsiones vinculadas con su crecimiento y su victoria, y se combinaron con nuevas costumbres e ideas. Es un error atribuir la ignorancia que reinaba en esos tiempos oscuros a las doctrinas cristianas o al predominio de las naciones celtas. Todo lo malo que tanto aquellas doctrinas como estas naciones hayan podido contener, surgió de la extinción del principio poético, vinculada al progreso del despotismo y la superstición. Los hombres, por razones demasiado complejas para ser discutidas en este ensayo, se volvieron insensibles y egoístas. Su voluntad se había debilitado y sin embargo eran esclavos de ella. En consecuencia, dependían de la voluntad ajena. Lujuria, miedo, avaricia, crueldad y mentira caracterizaron una raza entre cuyos miembros nadie era capaz de crear una forma, un lenguaje o una institución. No es justo considerar que las anomalías morales de semejante estado de la sociedad fueron la consecuencia directa de ninguna categoría de eventos. Aquellos acontecimientos capaces de suprimir tal estado con mayor rapidez son los más dignos de nuestra aprobación.

Para aquellas gentes que no pueden distinguir las palabras de los pensamientos, el hecho de que muchas de esas anomalías hayan sido incorporadas a nuestra religión popular constituye una desdicha. Sólo a partir del siglo XI comenzaron a manifestarse los efectos de la poesía propia de la religión cristiana y del sistema caballeresco. El principio de la igualdad había sido descubierto por Platón y aplicado por él, en su *República*, como una norma teórica que regía el modo de acuerdo al cual los materiales del placer y el poder, producidos por la habilidad y el trabajo de los hombres, debían ser distribuidos entre ellos. Platón sostuvo que las limitaciones de esta regla debían ser determinadas sólo por la sensibilidad de cada uno o por el beneficio de todos. Siguiendo las doctrinas de Timeo y Pitágoras, Platón también enseñó una doctrina moral e intelectual que abarcaba al mismo tiempo el pasado, el presente y el futuro de la condición humana [28]. Jesucristo divulgó las verdades sagradas y eternas que estas visiones de la humanidad contienen. El

Cristianismo, en su pureza abstracta, se volvió la expresión esotérica de las doctrinas esotéricas relativas a poesía y sabiduría producidas en la antigüedad. Las naciones celtas, al incorporarse a la exhausta población meridional, ejercieron sobre ésta la influencia de la poesía propia de sus instituciones y de su mitología. El resultado fue una suma de la acción y la reacción de todas las causas incluidas en la nueva sociedad. Porque debe aceptarse como una máxima que no existe nación o religión que pueda imponerse a otra sin incorporar una porción de aquella que ha dominado. Entre los efectos de estos acontecimientos se cuentan la abolición de la esclavitud personal y doméstica, y la emancipación de las mujeres de una gran parte de las degradantes cadenas que las mantuvieron sujetas durante la Edad Antigua.

La abolición de la esclavitud personal es la base de la más alta esperanza política que puede concebir la mente humana. La libertad de las mujeres produjo la poesía inspirada en el amor sexual. El amor se volvió una religión, los ídolos de cuyo culto estaban siempre presentes. Fue como si las estatuas de Apolo y las Musas hubiesen sido dotadas de vida y movimiento y hubiesen caminado entre sus adoradores. De ese modo la tierra tuvo habitantes provenientes de un mundo más semejante al de los dioses. La apariencia y los procedimientos familiares de la existencia se hicieron celestes, maravillosos. Un nuevo paraíso surgió de las ruinas del Edén. Como esta creación misma es poesía, sus creadores fueron poetas; y el lenguaje se transformó en el instrumento de su arte: "Galeotto fú il libro, e chi lo scrisse" [29]. Los Trovadores (o inventores) Provenzales precedieron a Petrarca, cuyos versos son como sortilegios, que descubren las más encantadas fuentes de la delicia oculta en el dolor de amar. Es imposible que el lector los escuche sin transformarse él mismo en parte de la belleza que contempla. Sería superfluo explicar hasta qué punto la dulzura y la elevación que producen en la mente estas sagradas emociones pueden hacer a los hombres mejores, más generosos, más sabios, y alzarlos por encima de los insípidos vapores que enturbian el mezquino mundo de su yo. Dante comprendió los secretos asuntos del amor aún mejor que Petrarca. Su *Vita Nuova* es una inagotable fuente de pureza, tanto en el terreno del sentimiento como en el del lenguaje. Es la idealizada historia de aquel período y de aquellos intervalos de su vida que estuvieron dedicados al amor. Su apoteosis de Beatriz en el Paraíso y las gradaciones de su propio amor y del encanto de ella, por medio de los cuales como por medio de una escalinata, él pretende haber ascendido hasta el trono de la Suprema Causa, constituyen la más gloriosa forma imaginaria de la poesía moderna. Justicieramente, aquellos críticos dotados de mayor agudeza han revertido la opinión de los críticos vulgares y han reorganizado de acuerdo a su intrínseco valor los tres actos del "Drama Divino", otorgando mayor admiración al Paraíso. Este es el inagotable himno consagrado al amor eterno. El amor, que en el mundo antiguo sólo encontró en Platón un digno poeta, ha sido celebrado por un vasto coro integrado por los mayores escritores del mundo renovado. La música ha penetrado las cavernas de la sociedad, y sus ecos todavía expulsan la disonancia producida por los ejércitos y la superstición. A intervalos sucesivos, Ariosto, Tasso, Shakespeare, Spenser, Calderón, Rousseau y los grandes escritores de nuestro propio tiempo, han celebrado el poder del amor, como si plantaran en la mente humana los trofeos de la más sublime victoria contra la fuerza y la sensualidad. Hoy

se comprende mejor la verdadera relación que debe existir entre los sexos en los que la especie humana se divide. Si el error que hizo confundir la diferencia de los sexos con la verticalidad jerárquica ha sido parcialmente reconocido por las opiniones e instituciones de la moderna Europa, debemos este gran beneficio al culto por lo femenino que la cultura caballeresca estableció como ley y del cual los poetas fueron profetas.

La poesía de Dante puede considerarse como el puente tendido sobre el río del tiempo, para unir al mundo antiguo con el moderno. Las nociones distorsionadas relativas a cosas invisibles, que Dante y su rival Milton han idealizado, son tan sólo la máscara y el manto con que estos poetas se cubren y se disfrazan en su camino a través de la eternidad. Es difícil establecer hasta qué punto dichos poetas eran conscientes de la diferencia que durante mucho tiempo separó sus credos de aquéllos compartidos por la opinión común. A este respecto el caso de Dante es más claro, pues este poeta parece haber deseado dejar bien establecida la indiferencia que le inspira esa opinión común. Ubica a Rifeo, a quien Virgilio llama justissimus unus, en el Paraíso [30], y observa el más herético criterio en la distribución de premios y castigos. El poema de Milton refuta el propio sistema que parece apoyar. Nada puede ser más potente que la energía y magnificencia que caracterizan al personaje de Satán, tal como es pintado en el *Paraíso perdido*. Es un error suponer que Milton trató jamás de hacer de Satán la personificación popular del mal. El odio implacable, la paciente astucia, y un ingenio refinado y siempre despierto con la finalidad de infligir la mayor angustia al enemigo: ésas son las características del mal. Aunque tales características sean veniales en un esclavo, no pueden serle perdonadas a un tirano. Redimidas por todo aquello que ennoblece la derrota de alguien sometido, representan todo aquello que deshonra la conquista de un vencedor. En tanto ser moral, el Diablo de Milton es superior a su Dios; como es superior aquel que, a pesar de la adversidad y la tortura, persevera en un propósito que considera excelente, en comparación con aquel que, con la fría seguridad que da la certeza del triunfo, se venga de su enemigo del modo más horrible. Lo castiga, no porque tenga la equivocada convicción de que, por medio del dolor, lo inducirá al arrepentimiento y a la reconciliación, sino con el reconocido designio de exasperarlo a fin de hacerlo merecedor de nuevos tormentos. Milton ha violado la opinión común (si esto debe juzgarse como una violación) hasta el punto de sostener que no existe superioridad moral que distinga a su Dios de su Diablo. Este audaz descuido de un propósito moral directo constituye la más decisiva prueba de la supremacía del genio de Milton. Mezcló, por así decirlo, los elementos de la naturaleza humana, como colores pertenecientes a una única paleta, y los organizó con el fin de componer su grandiosa pintura de acuerdo con las leyes de la verdad épica; esto es, de acuerdo con las leyes correspondientes a aquel principio por el cual una serie de acciones propias del universo exterior y de los seres inteligentes y éticos, es calculada para excitar la simpatía de sucesivas generaciones humanas. La *Divina Comedia* y el *Paraíso Perdido* han conferido una forma orgánica a la mitología moderna. Cuando el tiempo, en su devenir, haya añadido una superstición más a la multitud que ya se ha levantado y perecido sobre la faz de la tierra, los eruditos se aplicarán doctamente a elucidar la religión de la Europa ancestral, que

Pero no abandonemos nuestra defensa para trazar una historia crítica de la Poesía y su influencia sobre la Sociedad. Bástenos señalar los efectos producidos por los poetas, en el sentido más amplio y verdadero del término, sobre su propio tiempo y sobre las épocas sucesivas. Retrocedamos hasta aquellos períodos históricos en los que existen ejemplos que ilustran una opinión del todo contraria a aquélla expuesta en el ensayo *Las cuatro edades de la Poesía*.

Sin embargo, existe otro argumento de acuerdo con el cual los poetas deberían ceder su corona cívica a los razonadores y los mecanicistas. Si bien se admite que el trabajo de la imaginación es aquel que proporciona los deleites más intensos, se alega que el de la razón es de utilidad mayor. Examinemos los fundamentos de esta distinción a fin de comprender qué se quiere designar, a ciencia cierta, con este Servicio que la razón brindaría. El placer, o el bien en un sentido general, constituyen los objetivos de la conciencia y la sensibilidad propias del ser inteligente. Es en semejante placer, es en tal bien, en donde el ser inteligente encuentra su conformidad [34]. Hay dos clases de placer; uno es durable, universal y permanente; el otro es transitorio y particular. La palabra "utilidad" puede designar los modos de producir el primero o el segundo. En el primer sentido, cualquier cosa que fortalezca y purifique los afectos, amplíe la imaginación y agregue espiritualidad a los sentidos, es útil. Pero el significado que el Autor de *Las cuatro edades de la Poesía* parece atribuir a la palabra "utilidad" es más estrecho. De acuerdo con tal significado, sería "útil" eliminar la importunidad de los deseos propios de nuestra naturaleza animal, proporcionar a la humanidad una vida segura, dispersar los más groseros engaños de la superstición y lograr que los hombres fueran recíprocamente indulgentes, en la medida en que lo permitan las motivaciones de cada uno.

Sin duda, los promotores de la "utilidad", en este sentido limitado, cumplen funciones precisas en la sociedad. Siguen las pisadas de los poetas y copian, en el libro de la vida cotidiana, los bocetos de las creaciones de aquéllos. Hacen espacio y dan tiempo. Sus esfuerzos son del mayor valor en tanto se limitan a ocuparse de los poderes inferiores de nuestra naturaleza y respetan los límites correspondientes a los aspectos superiores. Pero mientras aplaudimos al escéptico que destruye las supersticiones groseras, no debemos dejar que afee (como algunos escritores franceses lo han hecho) las verdades eternas grabadas en la imaginación de los hombres. El mecanicista abrevia y el economista político combina y elabora. Pero es preciso que ambos tomen las precauciones necesarias a fin de que sus especulaciones, por falta de correspondencia con aquellos primeros principios que pertenecen a la imaginación, no tiendan, como lo han hecho en la moderna Inglaterra, a aumentar simultáneamente los extremos del lujo y los de la miseria. Ellos han dado ejemplo del dicho, "Porque al que produce se le dará y tendrá en abundancia, pero al que no produce se le quitará hasta lo que tiene" [35]. El rico se ha enriquecido aún más, y la indigencia del pobre es todavía mayor. De ese modo, la nave del Estado es conducida entre la Escila del desorden y la Caribdis del despotismo [36]. Tales son los efectos que tendrá siempre el ejercicio inmoderado de la facultad de calcular.

Es difícil definir el placer en un sentido elevado, pues la definición supone una serie de aparentes paradojas. Porque, por una inexplicable falta de armonía en la

constitución de la condición humana, el dolor sufrido en aquellas partes inferiores de nuestra naturaleza, a menudo se vincula con los placeres experimentados por las partes superiores. La pena, el terror, la angustia, la desesperación misma, suelen ser los signos elegidos para anunciar que nos aproximamos a un bien de índole más elevada. Nuestra simpatía por la ficción trágica se apoya en este principio; la tragedia nos deleita al ofrecernos una sombra del placer que existe en el interior de la pena. Tal es también la fuente de aquella melancolía que resulta inseparable de la melodía más dulce. El placer que reside en el dolor es más dulce que el placer que radica en el placer mismo. Es a este fenómeno al que se refiere el dicho: "Es mejor ir a la casa del duelo que a la de la alegría" [37]. Con ello no deseamos sostener que las más elevadas expresiones del placer estén necesariamente vinculadas con el dolor. Los deleites que caracterizan al amor y a la amistad, el éxtasis admirativo que inspira la naturaleza, la alegría que produce el conocimiento y, más aún, la creación de la poesía, a menudo no se mezclan en absoluto con la pena.

El hecho de producir y asegurar a los hombres el placer en este sentido más elevado constituye una verdadera utilidad. Los Poetas son filósofos poéticos.

Los esfuerzos de Locke, Hume, Gibbon, Voltaire, Rousseau [38] y sus discípulos en favor de la humanidad oprimida y engañada son merecedores de la gratitud de los hombres. Sin embargo, es fácil calcular el grado de progreso moral e intelectual que el mundo hubiera exhibido si estos filósofos no hubieran existido nunca. Durante un siglo o dos, los disparates hubieran salpicado más frecuentemente las conversaciones. Tal vez un número mayor de hombres, mujeres y niños hubiesen sido quemados por herejes. Acaso en este momento no estaríamos congratulándonos por la abolición de la Inquisición en España [39]. Pero no hay imaginación capaz de concebir cuál hubiera sido la condición moral del mundo si Dante, Petrarca, Boccaccio, Chaucer, Shakespeare, Calderón, Lord Bacon o Milton no hubiesen existido jamás; si Rafael o Miguel Angel nunca hubiesen nacido; si la poesía hebrea no hubiese sido traducida; si un renacimiento de los estudios relativos a la literatura griega no se hubiera verificado; si ningún monumento de la escultura antigua hubiese llegado hasta nosotros; y si la poesía que caracteriza a la religión del mundo antiguo se hubiese extinguido junto con la creencia en ella. Sin la intervención de estos estímulos, la mente humana jamás hubiera alcanzado la lucidez suficiente como para inventar las ciencias primitivas, ni hubiese logrado aplicar el razonamiento analítico a las aberraciones de la sociedad; ese mismo razonamiento que ahora se trata de exaltar por encima de la expresión directa de la facultad inventiva y creadora en cuanto tal.

Tenemos más conocimientos morales, políticos e históricos de los que sabemos usar; tenemos más información científica y económica de la que podemos adaptar a la justa distribución del producto que se multiplica. En estos sistemas de pensamiento, la poesía es ocultada por la acumulación de hechos y de procesos de cálculo. Pero no existe la exigencia de una sabiduría capaz de perfeccionar el terreno de la moral, del gobierno y de la economía política. No hay investigaciones orientadas a descubrir formas de vida más sabias y mejores que las que los hombres practican y soportan hoy en día. Sin embargo permitimos que el "No me atrevo" siga vergonzosamente al soberbio "Yo quisiera", como el pobre gato del proverbio [40].

Nos falta la facultad creadora que imagine aquello que sabemos; nos falta el impulso generoso para realizar en la práctica aquello que imaginamos; nos falta la poesía de la vida. Sin embargo nuestros cálculos van por encima de nuestras concepciones; hemos comido más de lo que podemos digerir. El cultivo de aquellas ciencias que han ampliado los límites del imperio del hombre sobre el mundo exterior, ha circunscripto proporcionalmente las fronteras de su mundo interior. Este fenómeno se ha producido a causa de nuestra carencia de facultad poética. El hombre, luego de haber esclavizado a los elementos, continúa siendo un esclavo. ¿A qué motivo debe atribuirse el hecho de que aquellas invenciones destinadas a disminuir y combinar el trabajo humano, hayan provocado un aumento de la desigualdad entre los hombres? ¿No resultará que tan lamentable fenómeno constituye el fruto del cultivo de las artes mecánicas en un grado desproporcionado con respecto a la facultad creativa, que es la base de todo conocimiento? ¿A qué otra causa se debe que aquellos descubrimientos que deberían haber aligerado la maldición que pesa sobre Adán no hayan hecho sino aumentarla? [41]. La Poesía y el principio del ego, del cual el dinero es la encarnación visible, son el Dios y el Mamón del mundo [42].

La función de la facultad poética es doble. Por un lado, crea nuevos objetos de conocimiento, poder y placer. Por otro, engendra en la mente un deseo de reproducir y organizar esos objetos de acuerdo con un cierto ritmo y un cierto orden, que pueden ser llamados la belleza y el bien. El cultivo de la poesía nunca es tan deseable como durante aquellos períodos durante los cuales, por un exceso del principio de cálculo y de egoísmo, la acumulación de bienes materiales y la importancia del mundo exterior es mayor que el poder de asimilarlos a las leyes internas que rigen la naturaleza humana. El cuerpo se ha vuelto así incapaz de valerse de la propia facultad que lo anima.

Seguramente la Poesía es un objeto divino. Es a la vez el centro y la circunferencia del conocimiento; es aquello que abarca todas las ciencias y a lo cual toda ciencia debe referirse. Al mismo tiempo es la raíz y la flor de todos los otros sistemas de pensamiento: es aquello de lo que todo surge y aquello que lo embellece todo. Pero, si la helada quema este principio, no hay fruto ni semilla, y el suelo yermo retiene el alimento e impide que nazcan los vástagos del árbol de la vida. La poesía es el lugar donde todas las cosas se consuman, florecen y alcanzan su perfección; es como el perfume y color de la rosa en relación con la textura de los elementos que la componen, es como la forma y la luz de la resplandeciente belleza en relación con los secretos de la anatomía y la corrupción. ¿Qué serían la Virtud, el Amor, el Patriotismo, la Amistad, etc. —cuál sería el escenario de este hermoso universo que habitamos, cuáles serían nuestros consuelos frente a la tumba, y cuáles nuestras aspiraciones más allá de su abismo— si la Poesía no ascendiese para traer vida y fuego desde aquellas eternas regiones que la facultad de cálculo, con sus alas de lechuza, no osa atravesar? A diferencia del razonamiento, la Poesía no es un poder que pueda ejercerse de acuerdo a la determinación de la voluntad. Un hombre no puede decir: "Compondré poesía". Aun el mayor poeta no puede decirlo: pues la mente, cuando crea, se parece a una brasa a la que un viento inconstante confiere transitorio esplendor. El poder poético surge desde el interior, semejante a una flor cuyo color se desvanece y cambia a medida que ésta se abre. Las zonas conscientes

de nuestra naturaleza son incapaces de profetizar la aproximación de esta potencia o su partida. Es imposible predecir la grandeza que alcanzarían los resultados de semejante influencia creadora si la misma pudiese ser durable en su original fuerza y pureza. Pero cuando se comienza a componer, la inspiración ya está declinando. Probablemente, la más gloriosa poesía comunicada al mundo es una débil sombra de la concepción original del poeta. Apelo a los mayores Poetas contemporáneos para afirmar que constituye un error pretender que los más bellos pasajes poéticos sean el fruto del trabajo y el estudio. Se puede interpretar que, cuando los críticos recomiendan a los poetas que se entreguen a un arduo y lento esfuerzo, lo que en realidad les están aconsejando es que observen cuidadosamente las características de los momentos de inspiración y que establezcan un vínculo artificial entre la poesía y las sugerencias, hechas por los propios críticos y relativas al uso de expresiones convencionales; una necesidad impuesta solamente por una limitación de la facultad poética en sí misma. Pues Milton concibió el *Paraíso Perdido* como un todo, antes de escribirlo en partes sucesivas. Contamos así con la autoridad de este gran poeta a quien la Musa "dictó" la "no premeditada canción" [43]. Esta constituye una respuesta definitiva para aquellos que señalan las cincuenta y siete distintas versiones existentes del primer verso del *Orlando Furioso*. Composiciones producidas de un modo semejante son a la poesía lo que el mosaico es a la pintura. Este instinto y esta intuición, propias de la facultad poética, son todavía mejor observables en las artes plásticas y pictóricas. Una gran escultura o una extraordinaria obra pictórica crecen bajo el poder del artista como un niño en la matriz de su madre. La propia mente que dirige las manos que modelan, es incapaz de rendir cuentas con respecto al origen, las gradaciones o los medios del proceso creador.

La Poesía es el registro de los mejores y más felices momentos de las mentes más felices y mejores. Somos conscientes de las evanescentes visitaciones de ideas y sentimientos, a veces asociadas con un lugar o una persona, a veces referidas exclusivamente a nuestra propia mente, que surgen siempre de modo imprevisible y que nos dejan sin que tengamos tiempo de saludarlas. Pero nos elevan y nos encantan más allá de cuanto pueda expresarse. De modo que, aun en medio del deseo y el pesar producidos por su abandono, sólo puede existir el placer que participa en la naturaleza de tal visitación. Es, por así decirlo, la intervención de una naturaleza más divina que atraviesa la nuestra. Pero sus pisadas se parecen a las de un viento que sopla sobre el mar y que, aunque borrado por la calma que luego sobreviene, deja sus trazas en la rugosa arena que pavimenta el suelo marino. Estas y otras fugaces y esplendorosas transformaciones del ser son experimentadas principalmente por aquéllos dotados de la más delicada sensibilidad y de la más amplia imaginación. El estado mental producido por tales condiciones está en guerra contra cualquier bajo deseo. El entusiasmo suscitado por la virtud, el amor, el patriotismo, y la amistad mantienen vínculos esenciales con las emociones que hemos intentado describir. Mientras tales emociones duran, el yo aparece como lo que es, un átomo respecto al Universo. Como espíritus de la más refinada organización, los Poetas no sólo están sujetos a experiencias semejantes, sino que pueden colorear todo aquello que elaboran con los fugitivos matices de este

etéreo mundo. Una palabra, un rasgo, en la representación de una escena o una pasión, harán vibrar la cuerda encantada, y reanimarán, en aquellos que alguna vez han experimentado estas emociones, la dormida, fría, sepultada imagen del pasado. De este modo, la Poesía confiere inmortalidad a todo aquello que es mejor y más bello en el mundo. Detiene las apariciones fugitivas que obsesionan los intervalos de la vida. Y, cubriéndolas con el velo del lenguaje o con el de la forma, las envía en medio de la humanidad, portadoras de dulces noticias, que colman de alegría a aquellas almas afines en que moran las mismas ideas sin encontrar modo de expresión, sin hallar una puerta para salir, desde las cavernas del espíritu donde se encuentran, hasta el universo de las cosas [44]. La Poesía redime de la muerte las visitaciones que la divinidad hace al hombre.

La Poesía transforma todo en sortilegio; exalta la belleza de lo más bello, concede belleza a lo más deforme; une la euforia al horror, el dolor al placer, la eternidad al cambio; bajo su ligero yugo obliga a unirse a las cosas más irreconciliables. Transforma cuanto toca, y toda forma que se mueve dentro del aura de su presencia es cambiada, por maravillosa simpatía, en una encarnación del espíritu poético; su secreta alquimia convierte en oro bebible las aguas venenosas que fluyen desde la muerte y atraviesan la vida; arranca al mundo el velo de familiaridad con que se cubre y deja al descubierto la desnuda y dormida belleza que es el espíritu de sus formas.

Todas las cosas existen como son percibidas: por lo menos en relación con quien las percibe. "La mente constituye un reino, y puede construir en su interior un cielo a partir de un infierno o un infierno a partir de un cielo [45]". Pero la poesía derrota a la maldición que nos obliga a permanecer sujetos a las contingencias de las impresiones circundantes. Y sea que despliegue su propio velo figurado, sea que descorra el oscuro telón de la vida, extendido sobre la escena de las cosas, crea siempre para nosotros un ser dentro de nuestro ser. Nos hace habitar un mundo ante el cual este mundo que conocemos es un caos. Reproduce el común universo del cual no somos más que partes y perceptores. Purifica nuestra visión interior al retirar la película de cotidianeidad que oscurece la maravilla de nuestro ser. Nos obliga a sentir aquello que percibimos y a imaginar aquello que conocemos. Crea de nuevo el universo después que éste ha sido aniquilado en nuestras mentes por la recurrencia de impresiones que la costumbre ha embotado. Justifica aquella audaz palabra de Tasso, tan colmada de verdad —*Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta* [46].

Un Poeta, que crea para otros la sabiduría más elevada, el placer, la virtud y la gloria, debería ser, en lo personal, el más feliz, el mejor, el más sabio y el más ilustre de los hombres. En lo que concierne a la gloria, desafiemos al Tiempo para que declare si algún otro fundador de vida humana puede compararse con un poeta. Es indiscutible que, en la medida en que es un poeta, es el más sabio, el más feliz, y el mejor. Los mayores poetas han sido hombres de la más inmaculada virtud, de la más consumada prudencia y, si pudiésemos mirar en el interior de sus vidas, los más venturosos entre los hombres. Y se verá que aquellos que poseen la facultad poética en un grado elevado, pero no en el mayor, tienden a confirmar la regla en lugar de destruirla. Aduciémonos por un momento del arbitraje que ejerce la opinión

común. Usurpemos los incompatibles papeles de fiscal, testigo, juez y verdugo, y reunámolos en nuestra propia persona a fin de decidir, sin juicio, testigo o formalidad, que hay aspectos reprensibles en las personalidades de aquellos que "se sientan en un lugar hasta el que no osamos elevarnos" [47]. Supongamos que Homero era un borracho, que Virgilio era un adulador, que Horacio era un cobarde, que Tasso era un loco, que Lord Bacon era un derrochador, que Rafael era un libertino, que Spenser era un poeta laureado [48]. No corresponde a las características de este ensayo citar poetas vivos, pero la Posteridad ha hecho amplia justicia con los grandes nombres a que nos referimos. Sus errores han sido puestos en la balanza y han resultado tan pesados como granos de polvo. Si "era escarlata el color de sus pecados, ahora son blancos como la nieve". Han sido lavados en la sangre de ese mediador y redentor que es el Tiempo. Obsérvese a qué irrisorio caos de acusaciones relativas a crímenes ficticios o reales han quedado reducidas las contemporáneas calumnias contra la poesía y los poetas. Considérese qué pequeño aparece todo esto. O aparece como es. Mirad vuestros propios motivos, y no juzguéis por temor a ser juzgados.

Como ya se ha señalado, la Poesía difiere de la lógica, pues no está sujeta al control de los poderes activos de la mente. Ni su nacimiento ni sus manifestaciones guardan un vínculo necesario con la conciencia o la voluntad. Es presuntuoso sostener que éstas son las condiciones necesarias de toda causalidad mental, cuando los efectos mentales son experimentados como no susceptibles de ser referidos a ellos. Es natural suponer que las frecuentes manifestaciones del poder poético pueden producir en la mente un hábito de orden y armonía correlativo con la propia naturaleza poética y con los efectos de la misma sobre otras mentes. Pero en los intervalos dejados por la inspiración, que puede ser frecuente sin ser durable, un poeta se vuelve un hombre, y es abandonado a la súbita marea de influencias bajo la cual viven habitualmente los demás hombres. Pero como está más delicadamente organizado que los otros, y es sensible al dolor y al placer, propios o ajenos, en un grado que es desconocido para aquellos que no comparten su condición de poeta, evitará el uno y perseguirá el otro con un ardor proporcional a esa diferencia que lo distingue del resto de la humanidad. Y se vuelve un blanco apropiado para la calumnia cuando descuida observar las circunstancias bajo las cuales el placer y el dolor, estos objetos universalmente perseguidos y temidos, intercambian sus disfraces.

Pero no hay nada necesariamente malo en este error, y así la crueldad, la envidia, la venganza, la avaricia, y las pasiones puramente malignas, nunca han formado parte de las acusaciones que la opinión común dirige contra la vida de los poetas.

He pensado que es más favorable para la causa de la verdad exponer estas observaciones según el orden en el que surgieron en mi mente al considerar el tema de la poesía, en lugar de seguir el orden del tratado que me impulsó a publicarlas. Sin embargo, mis consideraciones están desprovistas de la formalidad que corresponde a una respuesta polémica. Si el punto de vista que contienen es justo, la refutación a *Las cuatro Edades de la Poesía*, por lo menos en lo que concierne a la primera parte del tema, será claramente percibida. Puedo suponer con facilidad lo

que habrá hostigado al cultivado e inteligente autor de ese ensayo. Como él, confieso tener pocas ganas de ser aturdido por las *Teseidas* de los malsonantes Codros de nuestros días. Sin duda Bavio y Mevio fueron y serán siempre personas insufribles[49]. Pero la cualidad que caracteriza al crítico filosófico es la de distinguir más bien que la de confundir.

La primera parte de estas reflexiones se ha focalizado en la Poesía, sus elementos y principios. En la medida en que los estrechos límites de tales reflexiones lo permiten, se ha mostrado que, en un sentido restringido, aquello que llamamos poesía proviene de la misma fuente de la que surgen todas las otras formas de orden y belleza, que permiten organizar los materiales que componen la vida humana y que constituyen poesía en un sentido universal.

Los objetivos de la segunda parte consistirán en defender el intento de idealizar las modernas formas asumidas por las costumbres y la opinión, y en obligar a esas costumbres y a esa opinión a someterse a los dictados de la imaginación y de la facultad creadora. Pues la literatura de Inglaterra, cuyo enérgico desarrollo siempre ha precedido o acompañado a aquellos períodos caracterizados por un amplio y libre desenvolvimiento de la voluntad nacional, hoy experimenta lo que podríamos llamar un nuevo nacimiento. A pesar de la baja envidia que subestima el mérito contemporáneo, la nuestra será una época memorable por sus logros intelectuales, pues vivimos entre filósofos y poetas cuyo mérito es muy superior al de cualquiera de los artistas y pensadores que aparecieron desde la última lucha nacional en favor de las libertades civiles y religiosas. La Poesía constituye el más infalible heraldo, compañero y seguidor de un gran pueblo que se despierta para trabajar a favor de un beneficioso cambio en las opiniones e instituciones. En períodos semejantes se produce una acumulación del poder de comunicar y recibir concepciones intensas y apasionadas, relativas al hombre y a la naturaleza. Las personas en quienes reside semejante poder suelen presentar características que parecen tener poca relación con aquel espíritu del bien del cual son ministros. Pero aun cuando renieguen y abjuren, están obligados a servir al Poder instalado en el trono de sus propias almas. Es imposible leer las composiciones de los más celebrados escritores del presente sin sentirse sacudido por la eléctrica luz que quema desde el interior de sus palabras. Los autores contemporáneos miden las circunstancias y sondean las profundidades de la naturaleza humana con un espíritu que todo lo comprende y todo lo abarca. Y acaso son estos propios artistas los más sinceramente asombrados ante las manifestaciones de tal espíritu que, en gran medida, no es el espíritu personal de cada uno de ellos sino el de la época, que todo lo penetra. Los Poetas son los hierofantes que abren el camino hacia una inspiración jamás antes aprehendida, son los espejos de las gigantes sombras que el futuro proyecta sobre los tiempos actuales, son las palabras que expresan lo que para ellos mismos permanece misterioso; los clarines que llaman a la batalla sin darse cuenta de su propio llamado: la influencia que no es agitada, pero que agita. Los Poetas son los secretos legisladores del Mundo.

Traducción de Hilia Moreira

## NOTAS

1. Los términos griegos "poiein" y "logizein" pueden ser traducidos como "hacer" y "razonar".
2. Por ejemplo, conceptos abstractos.
3. Cf. Lord Bacon: *The advancement of learning*, Book III, Chap. 1.
4. Dios romano que presidía los comienzos (de ahí que, en muchas lenguas europeas, el nombre del primer mes del año derive del nombre de dicha divinidad; así, este primer mes se llama "january" en inglés, "januar" en alemán, "janvier" en francés, "gennaio" en italiano, "janeiro" en portugués y "enero" en español); pero Jano regía también las finalizaciones. En consecuencia, era representado con dos (o a veces cuatro) caras en una sola cabeza.
5. Como Sir Philip Sidney señaló en su *Apology for Poetry* (1505), el término "vates", con que los romanos designaban al poeta, también significa adivino, visionario o Profeta.
6. De acuerdo con la Biblia (Gen. 11), originariamente todo el mundo tenía un mismo idioma. Los hombres se propusieron entonces construir una ciudad con una torre que llegara hasta el cielo. Pero al ver Yavé que formaban un mismo pueblo y hablaban una misma lengua, pensó que nada impediría a estos hombres conseguir todo lo que se propusieran. En consecuencia, confundió su lenguaje para que no se entendieran los unos a los otros. El lugar donde Yavé confundió el lenguaje de los habitantes de la tierra se llamó Babel.
7. Marco Tulio Cicerón (106-43 dJC) fue un estadista y escritor romano, célebre por sus discursos ante los tribunales y el Senado.
8. En el original de la *Defensa de la Poesía* aparece una nota de Shelley que reza: "Consúltense especialmente el *Filium Labyrinthi* y el *Essay on Death*.
   Francis Bacon, Baron Verulam y Visconde St Albans (1561-1626), fue Lord Canciller de Inglaterra. Bacon fue también uno de los principales filósofos y escritores de su época. A él se debe el desarrollo de la forma ensayística en inglés.
9. Cf. Bacon, *Advancement of learning* II, ii. 4: "Los epítomes son las corrupciones y las polillas de la historia y su uso debería prohibirse".
10. Heródoto (siglo V aJC) escribió la primera historia conocida en Grecia. La misma abarca nueve libros en los cuales se bosquejan los hechos acaecidos en los reinos del este del Mediterráneo hasta llegar a las guerras entre los estados griegos y el Imperio Persa; Plutarco (46-120 dJC) escribió en griego las *Vidas Paralelas* de griegos y romanos ilustres; Tito Livio (59 aJC-17 dJC) es autor de una *Historia de Roma* compuesta de 142 libros, 35 de los cuales han llegado hasta hoy.
11. Cf. el poema de Shelley "A una alondra" donde el poeta dice:

    *Qué eres no sabemos*
    *¿A qué te pareces?*
    *Desde las nubes irisadas del arcoiris*
    *No se derraman gotas tan resplandecientes*
    *como el torrente que desborda de tu presencia*

12. De acuerdo a la tradición, la "música de las esferas", que supuestamente acompañaba el movimiento de los planetas, no podía ser oída por los hombres, mancillados por el pecado de Adán.
13. En *El banquete* de Platón, Sócrates le explica a Agatón que el amor no surge de las riquezas y las realizaciones, sino de la carencia y la necesidad. Una de las sentencias claves de Sócrates, las realizaciones, sino de la carencia y la necesidad. Una de las sentencias claves de Sócrates, en la traducción que Shelley hace de *El Banquete*, reza: "Por lo tanto, el Amor, y todo aquel que en la traducción que Shelley hace de *El Banquete*, reza: "Por lo tanto, el Amor, y todo aquel que desea algo, desea lo que está ausente y por encima de su alcance, aquello que no tiene, que no está en sí mismo, aquello que le falta..." (Cf. James Notopoulos, *The Platonism of Shelley*. Durham, N.C., 1949, p. 440).
14. En lo que se refiere a Lucano, es interesante recordar la estrofa XLV, correspondiente al famoso poema "Adonais", de Shelley:

    *Los herederos de una celebridad negada por los hombres se levantaron de sus tronos, construidos más allá del pensamiento mortal, lejos, en aquellas regiones donde las Apariencias ya no reinan más. Pálido, Chatterton se puso de pie, —las trazas de su solemne agonía aún*

*estaban en su rostro; se irguió Sidney, idéntico a aquel que en esta tierra luchó, cayó, vivió y amó con la sublime mansedumbre de un Espíritu sin tacha; y Lucano, aprobado por su propia muerte: cuando ellos se levantaron el Olvido se encogió como cosa despreciable.*

15. Más adelante en este mismo ensayo, Shelley sostiene que la esclavitud y la situación reservada a las mujeres constituían las principales máculas de la sociedad ateniense.
16. Shelley compara *El rey Lear* de Shakespeare con piezas dramáticas de Sófocles y Esquilo. Edipo rey es la primera pieza de la trilogía tebana de Sófocles (que comprende *Edipo rey*, *Antígona* y *Edipo en Colona*). *Agamenón* es la primera pieza de la trilogía de Esquilo conocida como la Orestíada, que abarca las obras tituladas *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.
17. Shelley aprendió español sobre todo a fin de poder leer las obras y los dramas religiosos o alegóricos llamados "autos sacramentales", escritos por Pedro Calderón de Barca (1600-1681).
18. *Filoctete* es una tragedia perteneciente a Sófocles.
19. Joseph Addison (1672-1719) es autor del poema "El campo" (1704), la tragedia *Catón* (1713) y diversos ensayos.
20. El reinado de Carlos II duró un poco más de dos décadas (1660-1685). Se caracterizó por una ligereza que llegó a comprometer el patrimonio inglés y por el desenfreno de la corte, entregada a todos los vicios. Dentro del reino se multiplicaron las conspiraciones y estallaron las guerras contra Holanda, que supusieron graves pérdidas para Inglaterra.
21. Teócrito (310-250 aJC), Calímaco (260 aJC), Mosco (150 aJC) y Bion (100 aJC) eran poetas que vivían en Alejandría, Egipto, bajo el reinado de los Tolomeos, o en Siracusa, Sicilia, pero que escribían en griego. Desarrollaron formas poéticas más ligeras que las que habían caracterizado a la Grecia clásica como, por ejemplo, el idilio pastoril.
22. De acuerdo a algunas versiones, Astrea sería la hija de Astreo, el Titán que reinaba sobre Arcadia; de acuerdo a otras, habría nacido de la unión de Zeus y Temis (la ley). Astrea era la diosa de la justicia, identificada a veces con Rea, esposa de Saturno. Durante la Edad Dorada habitó la tierra, pero la maldad de los hombres la condujo al cielo, donde se manifiesta bajo la forma de constelación zodiacal de Virgo. Se le representa como a una severa virgen que con una mano sostiene los platillos de una balanza mientras con la otra empuña una espada.
23. Quinto Enneo (239-169 aJC), el genio fundador de la literatura latina, escribió un poema épico titulado *Anales*, en hexámetros latinos adaptados del griego; sólo alrededor de 600 versos han llegado hasta nosotros. De sus 19 tragedias quedan únicamente 420 versos. Marco Pacuvio (220-ca- 130 aJC), sobrino de Enneo, fue el primer dramaturgo de importancia que tuvo Roma. Sabemos que escribió por lo menos 13 obras, de las que sobreviven 400 versos. Marco Terencio escribió 74 obras, de las cuales sólo permanece intacto su *Res rusticae*, un diálogo relativo a la organización de una granja. Lucio Accio o Attio (170-ca- 85 aJC) fue el mayor poeta trágico que dio Roma. Escribió aproximadamente 40 obras, de las cuales conocemos 700 versos.
24. Aunque fue rechazado por el populacho romano, Marco Furio Camillo (396 aJC-365 aJC) continuó ayudando a la joven república siempre que ésta se vio amenazada; el humanitarismo que mostró hacia las ciudades enemigas conquistadas le ganó a Roma muchos aliados. Marco Atilio Régulo, capturado en 225 a JC, fue puesto en libertad bajo palabra por los cartagineses, quienes querían que persuadiera a sus conciudadanos romanos para hacer la paz; en vez de buscar una reconciliación, Camillo arengó a sus compatriotas a fin de que continuasen luchando. Luego, para hacer honor a la palabra empeñada, regresó a Cartago, donde fue torturado hasta la muerte. Cuando los galos entraron en Roma en 390 aJC, los senadores permanecieron sentados tan quietos y en una postura tan llena de dignidad que, por un momento, aquéllos los confundieron con estatuas. Después de la destrucción de dos ejércitos romanos a manos de Aníbal (217 y 216 a JC), muchos de los aliados italianos de Roma se pusieron del lado de los cartagineses, pero los romanos persistieron en la contienda hasta lograr la derrota de Cartago.
25. "Porque carezcan de un poeta sagrado" (Cf. Horacio, *Odas*, IX, 28).
26. Cf. Shakespeare, *Macbeth*, III, ii. 50-53.
27. Shelley siempre atribuye al término "celta" su significado griego original: "tribus bárbaras que habitaban las regiones ubicadas al norte de las civilizaciones mediterráneas".
28. Pitágoras (530 aJC), un griego oriundo de Samos, fundó una secta religioso-filosófica en Crotona, al sur de Italia. Dicha secta ejerció su influencia sobre el pensamiento antiguo, tanto en el terreno de la música como en el de las matemáticas, la ciencia, la moral y la religión. El

Tirseo al que Shelley alude es probablemente un discípulo de Pitágoras, quien escribió un (todavía célebre) tratado sobre la naturaleza y el alma del mundo.

29. "Galeoto fue el libro y quien lo escribió" (Dante, *Infierno*, V. 137). Puesto que Galeoto introdujo los personajes de Lancelote y Ginebra en los romances medievales, Dante y otros poetas italianos usaron su nombre para designar a un intermediario que favorece los amores ilícitos. (Para los lectores de habla inglesa este personaje sería *Pandarus* y para los de habla española, *Celestina*.)

30. Cuando, al narrar sus aventuras a Dido, Eneas se refiere a Rifeo, dice que era el "más justo de los hombres" que habitaba entre los troyanos. Su absurda muerte llevó a Eneas a pensar que "los caminos de los dioses difieren mucho de los nuestros" (*Eneida*, II. 424-427). Dante lo ubica en el círculo que, en su Paraíso, habitan los Justos:

> *¿Quién creyera en la vida allá distinta*
> *que Rifeo el de Troya, en el círculo*
> *de las almas de luz, fuese la quinta?* (XX. 67-69).

31. Apolonio de Rodas (nacido alrededor de 295 aJC) escribió en Alejandría y en lengua griega su romance épico *La Argonáutica*. Quinto Smirneo (fl. ca. AD 375) era conocido bajo el sobrenombre de "Calabrés" porque el manuscrito de su *Posthomérica*, una secuela de la Ilíada compuesta de 14 libros, fue descubierto en Calabria. Nonno escribió la *Dionisíaca*, un poema épico sobre la conquista de la India por Dionisos. (Era uno de los poetas favoritos de Peacock, quien en *Las cuatro edades de la Poesía*, bautizó con el nombre de "nónnica" a la clásica edad de bronce de la poesía.) Lucano, autor de la *Farsalia*, es citado por Shelley en su poema *Adonais* (Cf. nota 14 de esta traducción). Publio Papinio Stacio, un poeta cortesano de Roma, es autor de dos obras épicas en latín, una de las cuales, intitulada *Thebais*, gira en torno a la lucha entre Eteocles y Polinices por la conquista de Tebas. Claudio Claudiano escribió una mitología épica en latín cuyo tema era el rapto de Proserpina.

32. Los poemas citados pertenecen respectivamente a Ariosto, Tasso, Camoens y Spenser.

33. Shelley usa el nombre "Lucifer" en su sentido etimológico de "portador de la luz" o "estrella matutina".

34. El verdadero desafío de Shelley se dirige a la creciente escuela de los reformistas radicales (que todavía no habían recibido el nombre de "utilitarios") y que eran seguidores de Jeremy Bentham (1748-1832). Estos sostenían que el objetivo de la vida era proveer la mayor cantidad de "bien" (siempre definido como "placer") a la mayor cantidad de gente. Aquí Shelley se enfrenta a John Stuart Mill al poner el énfasis en la importancia de lo cualitativo y no sólo de lo cuantitativo en la obtención de ese placer.

35. Shelley se refiere a uno de los dichos de Jesús. Cf. Mateo 25.29; Marcos 4.25, y también Lucas 8:18 y 19:26.

36. Shelley alude a un legendario grupo de rocas y a un remolino que flanqueaban el estrecho de Mesina, entre Sicilia y la punta de la bota de Italia y que constituían una grave amenaza para la vida de los navegantes. En el canto XII de la *Odisea*, Homero representa estos accidentes geográficos bajo la forma de horribles monstruos marinos. Shelley, en cambio, se refiere, bajo esos nombres, a los peligros provocados por los extremos opuestos.

37. Cf. *Eclesiastés* 7:2.

38. En el texto original hay una nota de Shelley que reza: "Sigo la clasificación adoptada por el autor de Las cuatro edades de la Poesía. Pero Rousseau era, esencialmente, un poeta. Los otros, con Voltaire, fueron sólo razonadores".

39. La inquisición española fue suprimida después de la revolución española de 1820. Fue restaurada en 1823 y abolida definitivamente en 1834.

40. Cf. Shakespeare, *Macbeth*, I. vii. 44-45.

41. "Con el sudor de tu frente comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra..." (*Génesis* 3:19).

42. "Ningún servidor puede quedarse con dos patronos, porque servirá con malos ojos al primero y amará al otro, o bien preferirá al primero y no le gustará el segundo. Ustedes no pueden servir a Dios y al Dinero" (*Mateo* 6:24. Cf. también *Lucas* 16:13).

43. "...mi Celestial Señora, que se digne/ visitarme siempre yo no lo implore/ y me dicte en medio del sueño, o inspire/ sin esfuerzo un Verso no premeditado". (Milton, *Paraíso perdido*, IX. 21-24).

44. Todos tendrían visitaciones de esta naturaleza pero, para la mayoría de las personas, sería imposible expresarlas o comunicarlas.
45. Milton, *Paraíso perdido*, I. 254-255.
46. *"Sólo Dios y el Poeta merecen el nombre de Creador"*. Citado por Pierantonio Serassi en su *Vita di Torquato Tasso* (1785).
47. Milton, *Paraíso perdido*, IV. 829. Cf. también Adonais: *"No podrás ascender hasta el lugar donde él se sienta ahora"* (XXXVIII, 337).
48. Shelley despreciaba al poeta Robert Southey, perteneciente a la primera generación de románticos ingleses, quien había renegado de los ideales de su juventud a fin de conseguir el reconocimiento oficial.
49. Codrus, autor de la *Teseida*, Bavio y Mevio eran poetas latinos inferiores, castigados por Juvenal, Virgilio y Horacio.

# SEMIOSIS PASION Y MUERTE DEL *SELF* ROMANTICO

*Fernando Andacht. Uruguayo, posee el Master of Arts en Lingüística de la Ohio University, iniciado en el área literaria y lingüística, se orienta luego en la línea de Eco y Pecirce. Le preocupa la integración entre semiótica, teoría psicoanalítica y sociológica. Su último título es Signos reales del Uruguay imaginario (1992).*

# SEMIOSIS PASION Y MUERTE DEL *SELF* ROMANTICO

FERNANDO ANDACHT

## SIGNOS ROMANTICOS DE AYER Y SIEMPRE

En qué se parecen *La sociedad de los poetas muertos* (P. Weir 1988), *Atracción Fatal* (A. Lyne, EE.UU., 1989), *La defensa de la poesía* (P.B. Shelley 1821), y el *formalismo ruso*? Se trata de muy diversos artefactos semióticos producidos por una misma "gramática romántica" de la subjetividad. Tanto los filmes, como el ensayo del poeta inglés y la teorización estético-lingüística que culmina con la formidable obra de Roman Jakobson presuponen un modo *romántico* de organizar la acción humana. Este se opone al modo estipulado por una gramática administrativa o burocrática. Ambos términos pueden dar, desde la perspectiva semiótica, una posible explicación de fenómenos que están tradicionalmente asociados a lo estético y a lo epocal, pero que de hecho van mucho más allá de un modo de producción textual y de un instante específico de su historia, y que se instalan en el corazón mismo de la vida Occidental desde hace más de veinte siglos.

## TRES SEMIOSIS Y DOS GRAMATICAS

Se trata de rastrear signos de un movimiento romántico que no tiene sus raíces en el paisaje inglés o alemán del siglo XIX, sino que acompaña al ser occidental desde mucho antes y que plausiblemente seguirá con él por bastante tiempo más. El giro romántico va tan atrás como las palabras de Platón sobre la inconveniencia de la pasión en el hombre, y las ventajas de la razón para el ciudadano ideal de su socialidad ideal. Desde entonces, aunque quizá mucho antes hay un doble registro de la subjetividad, una doble fuerza que es posible comprender en términos semióticos, según la teoría elaborada por C.S. Peirce a fines del siglo XIX. Aunque recurro a ejemplos de la obra de Shelley y Keats, entre otros, el argumento defendido por este trabajo sostiene que la discusión de sus ideas literarias, desde la semiótica, nos permite el acceso a dos maneras de significar la identidad de un conjunto infinitamente mayor de personas: la socialidad entera como semiosis.

Todo lo que puede ser para nosotros, conocido para el fundador de la semiótica, con el ámbito de lo *cognoscible*, y este dominio posee tres modalidades de manifestación, tres modos de darse a la experiencia humana [1]. La primeridad (*firstness*) es aquello que no supera la mera impresión de algo, lo más vago, algo del orden del impulso, de lo soñado o imaginado, pero aún no concretado. Peirce lo asigna a esta forma de semioticidad el rango central de *posibilidad*. La primeridad es apenas el

balbuceo de la teleología, como si fuera una provocación a actuar, a pensar, cuando todo es incierto y por explorar. Puede ser un vistazo, o la mirada adánica al explayarse por el Edén la primera mañana de su existencia. No hay aún rótulos y todo es exploración, riesgo, incertidumbre: una aventura del sí mismo, pero de un *self* que ni siquiera es tal todavía porque no ha chocado en contra de sus límites.

En la primeridad aún no existe la experiencia de la *demarcación* y *resistencia* que es el otro, lo no-uno-mismo, lo que nos cierra el paso y abre el camino al error, al aprendizaje, a la división fundamental entre ilusión y hecho. Ese dominio que el personaje bíblico encontrará de lleno en su antigua costilla, algo que de interno, de totalmente sujeto (mera sensación primera, vaga, parte de uno mismo) es transformado en *objeto*, es decir, en eso que está-ahí-enfrente (*ob-jectum:* algo lanzado frente a alguien). Eva es la plenitud de la segundidad (*secondness*), de la delimitación que me recuerda, que me informa que yo limito con otra cosa, que tengo una frontera, de naturaleza humana en este caso. Estamos aquí en el régimen semiótico de la *facticidad*. La segundidad tiene que ver con el hecho bruto, dice Peirce, con la resistencia de algo sobre nuestra percepción. Al toque de Adán sobre la piel de Eva surge una innegable respuesta, la reacción de fibras y músculos contra *otro* tejido que no se deja moldear del todo por esa presión, pero que sin duda acusa recibo de los dedos que lo rozan, lo ciñen por un momento lo suficientemente extenso como para recibir la impresión de alteridad.

Falta para completar esta descripción de los signos con que se arma la escena de significación, el tercer componente de la experiencia humana. Con la lección divina sobre lo que es *kosher* y lo que no lo es dentro del jardín del Edén, es decir, la severa estipulación sobre aquellos frutos que pueden ser alimento y aquellos malditos de los que deberán abstenerse los inquilinos del ilustre propietario, aparece en la escena bíblica la capacidad humana por excelencia: la *negación*. Lo interesante de nuestros signos no es precisamente que se ciñan en todo momento a la realidad tal cual es (o tal cual creemos o estamos seguros que es). Poco habríamos avanzado desde la caverna paleolítica de no ser por los juegos de lenguaje que llamamos planos y proyectos, ya sean los de Platón respecto a un régimen político y social perfecto, en *La República*, o los de da Vinci sobre máquinas que vuelen o ductos que sean más eficaces que los existentes en la ciudad. Cada diseño sobre lo que aún no es, pero que podría desarrollarse en el futuro, de darse ciertas condiciones, proviene de una enfática *negación del presente* y su opresión factual, en favor de otra ley, otra norma que a mi entender sería más satisfactoria. Cuando el Dios judeocristiano prohíbe, y cuando sus criaturas desobedecen, o cuando mienten como Caín, que afirma no saber de su hermano, asesinado poco antes por él, estamos frente a la terceridad (*thirdness*) peirceana. Ley, generalidad o hábito, la terceridad caracteriza lo que es más duradero, lo estipulado o convenido socialmente que, como ya vimos, bien puede ser atacado desde otra ley, desde otro deseo o voluntad por legislar el mundo en el que se interesa el sujeto o agente semiótico. La terceridad ni factual ni posible es del orden de la *probabilidad*. Dentro de la semiosis humana es la terceridad la que estipula qué ha de considerarse como "normal", y dentro de las expectativas, y qué anómalo y peligroso para el sujeto.

Los enemigos de esta modalidad semiótica son dos, como veremos al considerar en detalle la gramática romántica, el *accidente*, aquello por completo inesperado que viene a perturbar el cuidadoso designio sobre el que se basa la socialidad, por un lado, y el capricho, el sueño diurno o *fantasía* que me seduce, que me aleja peligrosamente de las vías de lo convenido para acercarme a caminos inexplorados, con la única guía de un antojo, o de una vaga visión, por el otro lado.

A la ley que estipula el desconocimiento respetuoso de la fruta prohibida se contrapone otra que la incluye dentro de los proyectos posibles, y que con ese fin le asigna un nuevo valor: ese fruto sería algo especialmente interesante, tentador. Modificando el proverbio popular, creemos que no es tanto un caso de que "hecha la ley, hecha la trampa", sino más bien de que "hecha la ley, viable su negación".

Desde esta concepción del universo de la experiencia, entendida como la producción y recepción de tres clases distintivas de semiosis o acción de los signos sobre la agentividad humana [2], voy a plantear la siguiente hipótesis: la corriente de pensamiento conocida como *romanticismo* y asociada al nombre de creadores como Shelley, Byron, o Keats, puede fácilmente extrapolarse a una tendencia general explicable en base a dos grandes maneras de organizar el sí mismo o *self*. Estas dos "gramáticas del *self*" [3] han sido desde el comienzo del mundo moderno en Occidente (situado arbitraria y discutiblemente en la sociedad ateniense de los filósofos, la del siglo V A.C.) una "gramática romántica" y una "gramática administrativa o burocrática".

Dos precisiones sobre la terminología. Cabe aclarar que no hay en absoluto un juicio admirativo hacia la primera, y peyorativo hacia la segunda, ni tampoco a la inversa. Aunque ambos términos tienen amplio curso en la vida diaria, en la que reciben casi inevitablemente una fuerte carga axiológica, en el presente trabajo serán usados de manera descriptiva y no prescriptiva. En segundo lugar, por *gramática* no sólo entiendo una serie de reglas de tipo lingüístico, sino una verdadera "forma de vida" (*Lebensform*), tal como la define Wittgenstein en sus *Investigaciones Filosóficas* cuando afirma que "el hecho de hablar un lenguaje forma parte de una actividad, o de una forma de vida" (#23). Por ende no existe un lenguaje humano (sea verbal, gestual, vestimentario, espacial, etc.) separable de las tres modalidades de la experiencia propuestas por Peirce para comprender la naturaleza de la *semiosis* o acción sígnica en la vida. Veamos cómo se caracteriza cada una de estas gramáticas de la subjetividad.

## GRAMATICAS DE LA IDENTIDAD: ENTRE LA AUTENTICIDAD Y LA INTEGRACION ABSTRACTA

De estas dos "gramáticas de la identidad humana", la gramática romántica que está en la base de los textos mencionados tiene una preocupación obsesiva: *acceder a la autenticidad*. Y para ello cuenta con un indicio: la experiencia límite. ¿Cómo definirla? Es algo que en la vida de todos los días termina inevitablemente dentro de un relato. Un ejemplo de tantos posibles ocurre hacia el final del film *Paris, Texas* de Wim Wenders (EEUU, 1987). Somos testigos de un relato extraño y seductor que

logra atrapar la imaginación de una mujer sin espesor detrás de un vidrio que sólo permite ver en una dirección:

*¡Hasta un viaje cualquiera al almacén era una aventura!*

Se trata de las palabras que le cuenta Travis, el peregrino a su ex-mujer Jane mientras ésta intenta llevar adelante su rutina como fantasía viviente dentro de un burdel electrónico, sin haber reconocido aún que se trata de su antiguo esposo, a causa de una interacción muy particular que paso a describir. Nos encontramos dentro de una suerte de Disneylandia para *voyeurs*, una serie de cubículos que recuerdan los célebres locales de la zona roja de Amsterdam donde se exhiben las prostitutas, pero con un par de diferencias importantes. Los vidrios únicamente dejan observar para adentro del pequeño cuarto donde la mujer no sólo se somete a la mirada del otro sin poder verlo ella misma, sino que además accede a actuar las fantasía sugeridas por el cliente mediante disfraces apropiados. Del otro lado una silla y un teléfono establecen el vínculo sonoro entre las dos partes. Es allí donde el protagonista la encuentra, luego de varios años de mutua desaparición y buen parte de esta película-de-carretera (*road movie*), para relatarle la saga romántica de quienes ellos fueron en otra *Terceridad*.

Travis con su relato consigue arrancarla de su apatía de imagen incorpórea que es mirada pero que no puede ver, un puro objeto *escopofílico* (= la pasión del mirar). En esa bizarra circunstancia, poco propicia para una *anagnórisis* o reconocimiento tradicional, él va a contarle sobre el self que era él y que era ella *en el tiempo de la pasión*. Lo interesante es que en el ahora fílmico su relato parece no instalarse en el violento cuerpo a cuerpo que la narración revive, representa y difiere. Asistimos en cambio al espectáculo calmo de quien de lejos, rigurosamente administrado según las estipulaciones *burocráticas* de ese burdel visual, irá descerrajando imágenes, atmósferas, y acciones narradas. El término "burocrático" no es un símil o una metáfora aquí: Travis le habla a Jane a través de una ventanilla *unidireccional* de atención al público. Pero ¿no lo son todas? ¿No instaura toda ventanilla administrativa un camino sin retorno hacia el que acude con su problema único, intransferible, y que se lleva invariablemente como respuesta un formulario-igual-para-todos-los-que-acuden-a-la-repartición? No debe existir mejor manera de ilustrar la sociedad abstracta teorizada por Max Weber que esta aséptica casa de miradas toleradas.

Si la pasión es la fuerza que mueve al mundo de lo privado, que engendra relatos que animan o alumbran esa esfera *robada a la abstracta negociación del orden público* donde se busca el éxito y el bien-parecer, aquí presenciamos algo que nos parece mal, anómalo y anómico: un cliente que no usa su privilegio (en un primer momento Travis le habla de espaldas, para re-establecer la simetría, y paradójicamente, para estar juntos en la separación impuesta por ese orden administrativo que funda la institución). La gramática romántica es el intento de deshacerse de esa estructura de cebolla que nos dice Peirce es la *semiosis*: un signo sólo remite a otro signo que a su vez... El self administrativo es el que acepta su ubicación dentro de

esta semiosis. Su morada se parece un poco al organigrama del Estado o a una gran corporación en una sociedad moderna, una red o rizoma de infinitas e intrincadas ramificaciones que no podemos llegar a conocer a fondo nunca, a riesgo de quedarnos sin nada qué conocer.

Desde esa gramática administrativa, podemos ver cómo Travis le *dice* pero no le *habla*, porque su voz le llega a ella a través de un aparato diseñado para incomunicarse cara-a-cara. Están muy cerca pero demasiado lejos, hay un teléfono por el que sale la voz algo afectada del hombre, que intenta no ser reconocido por la mujer, como si su voz no saliera desde aquella pasión que fue de los dos. De no reaccionar en contra de esta fuerza, el *self* del protagonista terminaría por abstraerse en la categoría financiera de cliente, usuario, espectador/voyeur, etc. Su abandono se da precisamente a través de un relato que ella oye al principio como dicho por nadie a nadie, es decir, dos funcionarios que ejecutan la función que les fue destinada en ese organismo (privado, en este caso, pero no cambiaría mucho si fuera estatal). Es la narración de Travis la que los devuelve a los dos al espacio social de una semiosis concreta, intransferible, que logra suprimir el designio macro para instaurar el proyecto de dos individuos "privatizados".

Como su conmovedora fábula Travis el relator parece plantearse enunciativamente en la anti-pasión, que no es sino otro avatar de la pasión. Cómo no percibir el impulso romántico que lo desengancha de ser un triste cliente en la ventanilla del sexo incumplible y medido de esta prostitución televisual, o de un plausible ex-marido que reprocha o tergiversa con melancolía lo que no fueron en otro tiempo pero podían haber sido. Nada de eso ocurre en *Paris Texas* o en el jarrón griego evocado por Keats (en *Ode to a Grecian Urn*), el proyecto romántico vive dentro de otra teleología: vibra y pervive en esa silueta que de espalda desgrana la pasión, la desventura del romántico que puede deambular por Los Angeles, el desierto, o los acantilados del Parque Rodó. Romántico es, en la lógica itinerante del film de W. Wenders (o en la temeraria *Thelma y Louise* de Riddley Scott) no aprovechar el vidrio que le permitiría *mirar sin ver*, tener una total impunidad sobre el cuerpo de quien lo ignora como otro cuerpo dotado de deseo. Negación del *voyeur* para el cual este aparato de sensualidad vicaria en la era de la reproducción mecánica fue hecho, Travis con su cuerpo elige contar el relato más seductor de Occidente, la historia de la pasión. Hay sólo dos relatos que se reiteran sin cesar en nuestro mundo, decía Borges; uno es el de unos hombres que encuentran una isla con un tesoro en ella, y otro el de unos hombres que crucifican a otro en la cima de un monte. Ambas son versiones de la pasión, de lo que con violencia se aparta de la norma, de la sagrada Terceridad que rige o intenta guiar el azar, lo que pasa en cada instante. Entre el *ver para creer* del asombro y el tranquilo *saber ver para mirar* de lo consabido, hay una ancha franja de riesgo, de incertidumbre que estos artefactos pasionales de imagen, sonido o letra nos ayudan a transitar.

Todo relato tiene como núcleo de sentido la *pasión viajera* o *lógica itinerante* [4] que rige la gramática del self romántico: es un viaje entre lo usual que es desapercibido y lo inesperado que debe explicarse. Veamos con un poco más de detalle qué dice ese hombre casi ajeno, que representa a la perfección la anonimia

burocrática del típico cliente de burdel que de hecho no es, y que niega la pasión que la película ha mostrado de modo convincente lo ha conducido hasta ese lugar, para reunirse con su ex-mujer, que también es la madre de su hijo, abandonado por ambos y reunido ahora con su padre por la común búsqueda.

> *Había dos personas, ellos estaban enamorados uno del otro. La chica era muy joven, 17 o 18, me parece. El tipo era bastante más viejo, medio salvaje, deshilachado... Ella era muy hermosa. Y juntos convertían todo en una especie de aventura. ¡Y a ella le gustaba eso! ¡Hasta un viaje cualquiera al almacén era una aventura!*

Para la gramática romántica el secreto es precisamente dar con la piedra filosofal o semiótica que transmute el fino y opaco polvo que se deposita suavemente sobre cada uno de nuestros días, en el oro resplandeciente de lo inolvidable. Si pensamos un minuto, nos damos cuenta, de que la aspiración romántica es fundar una terceridad o ley alternativa a la vigente, a lo que es moneda aceptable para la comunidad. ¿Cómo? A través de un "destello" (*"flash"*) que se produce en un "acto visionario" (*"act of insight"*) [5]. Ese acto que nos desvía de lo normativo es inseparable de la visión (en el sentido fuerte de la palabra), de la admisión de una sensación o posibilidad insólita, inusual. Podemos formular una ley textual que dice así: todo encuentro con una forma de primeridad notable, removedora, instaura la *posibilidad* de fundar una *terceridad* distinta, ajena a la que se confunde con la norma que invisible y poderosa rige los destinos de la colectividad semiótica. Esta conjunción se manifiesta o concretiza a través de la *segundidad* de un relato.

La narratividad humana, como bien observa Jerome Bruner [6], tiene como finalidad central "hallar un estado intencional que mitigue o al menos *vuelva comprensible un desvío del patrón canónico cultural*". Contar relatos y hacer las paces con la normalidad parecen estar muy unidos dentro de la teoría de la vida corriente que llamamos sentido común.

El impulso semiótico que preside la génesis de un relato, o la vivencia romántica de la vida representada en él se encuentran en la base de la concepción del sí mismo que Kavolis [7] describe así:

> *El verdadero sí mismo es una luminosidad sumergida que da una pista de su presencia sólo en los momentos de las experiencias pico más vívidas o más puras que son arrolladoramente completas en cada caso, pero que no son necesariamente consistentes entre sí a lo largo de un período de tiempo o con cualquier orden externo al individuo.*

Vamos a ver en seguida cómo lo que atrapa irresistiblemente a la prostituta icónica, hastiada de clientes en su ventanilla unidireccional, no es su propia historia, ya que al principio no la reconoce, ni se reconoce en ella, sino la fuerza irresistible de una "experiencia pico", de ese momento límite que nos lleva a contemplar precisamente los límites habituales que son por lo común invisibles. Su invisibilidad se debe al acostumbramiento. Es por hábito que llegamos a confundir nuestro deseo

(el *querer* "a secas") con nuestro deber (lo que *conviene* querer y hacer). De pronto el relato nos arroja una bocanada de posibilidad aún no experimentada, de alternativa, de otro mundo que no es este mundo. Es ése el proyecto romántico de toda época y nación, el dar con un sí mismo o *self auténtico*, "puro", independiente de las leyes de la ciudad. A esto sólo se accede, como temía Platón en el *Fedro*, a través del *apasionamiento*:

> *No nos dejemos perturbar por una argumentación que intente atemorizarnos y hacernos preferir la amistad del apasionado en lugar de la del cuerdo.*

Tal como lo plantea James Conlon [8], la pasión está "en el corazón mismo de toda la filosofía platónica, desde la ética hasta la estética". En su contraste entre Alcibíades el desmesurado borracho y Sócrates el razonable sabio, se encuentra el anatema que lanza Platón contra los apasionados, y también en contra de "los artistas que inspiran la pasión, y que deben ser exiliados para siempre de la ciudad, si ha de alcanzarse alguna vez la felicidad humana".

## DE URNAS GRIEGAS Y PASIONES RUSAS

Es la pasión, precisamente, la que preside la escena que acabo de narrar en *Paris, Texas*. Es la gramática romántica la que rige el mundo de los amantes, de los desesperados, o de cualquiera que se rebela contra el tranquilo decurso del hombre de 8 a 12, y de lunes a viernes, y de besos medidos, y de consecuencias temidas.

Otros amantes, también hijos de la representación estética, que no conocen la mesura y merecen no un relato fílmico pero sí un poema, son los que corren sobre la superficie de una vasija griega en el poema de John Keats, *Oda a una urna griega* [9]. Hay desmesura y algo que juega con los límites semánticos en la concepción de dos amantes que no han de darse alcance jamás, que no van a aprovechar los frutos de su pasión, pero que van a poder perdurar eternamente en la mera *promesa* de esa experiencia máxima:

> *Audaz amante, nunca, nunca vas a poder besar,*
> *Aunque te arrimes a la meta—pero no lo lamentes;*
> *Ella no puede marchitarse, aunque tú no tengas tu goce*
> *Por siempre querrás, y por siempre será ella hermosa.*

Paradoja que no es tal dentro de la gramática romántica del *self*: la pasión no consumada es la mejor, no puede nunca volverse totalmente *terceridad*, está gloriosamente condenada a permanecer en la pura posibilidad, en la dimensión de la *primeridad* semiótica, según la define C.S. Peirce. La sexualidad como promesa incumplida pero cargada de mundos que la imaginación puede dilatar indefinidamente, ésa sería la única pasión auténtica, para esta gramática occidental. Lo auténtico no se resigna a dar con el hecho puro y simple; consumar es consumir, es fatalmente crear una nueva ley de la ciudad, un nuevo surco que no tardarán en pisar

muchos otros, para los cuales el encuentro erótico tal vez no sea sino un apetito más, una rutina dentro de las rutinas de la *polis*, más próximo a lo gastronómico que a lo inefable. No es paradójico pues que lo más auténtico sea *lo auténticamente falso*: la representación visual de un beso futuro, posible, indefinido porque aún no dado, pero que no se convertirá jamás en triste recuerdo de beso, ni en beso olvidado ni clasificado, o evaluado. Por eso, *Paris, Texas* logra algo altamente improbable dentro de la textualidad cinematográfica contemporánea: una forma alternativa de dar a ver la pasión amorosa que no emplea la *terceridad* hoy degradada para la semiosis romántica: Travis y Jane no se besan, ni abrazan, ni siquiera encuentran, en el sentido convencional del término al menos. No se trata sólo de eludir la pesada y temible carga del *"happy end"* fundado por el film hecho en Hollywood. Se trata más de acceder a una experiencia donde predomine por un instante, junto a las otras dos modalidades de la experiencia semiótica, la primeridad.

Al igual que sucede en la urna griega de Keats, el director de *Paris Texas* logra un efecto de *extrañamiento*, un violento despegue de lo que la *terceridad* rotula con total certeza y confianza: /encuentro de dos antiguos amantes/. La sórdida y moderna cabina del burdel en la que Travis da con su antigua mujer hace las veces de las paredes del jarrón griego. Se trata de un problema semiótico y no sentimental, de dar con la forma apropiada para la mediación de los signos que no nos lleven con fuerza irresistible al hábito, a la ley consabida y previsible. ¿Cómo volver a dar con la visión del mundo *no como yo sé que es*, sino como a veces, cuando la vigilia racional desciende, y sube la atención de mis sentidos, con el mundo *como yo siento que es*? Para entender cómo este planteo rebasa géneros y épocas, basta pensar en el adagio de Picasso respecto a haberse esforzado toda su vida por desaprender el saber pictórico adulto para llegar a pintar como un niño. El problema en verdad no es sentimental, sino *epistemológico*, pues implica dos modalidades de conocer antagónicas.

En esos términos precisamente se plantea un grupo de estudiosos del lenguaje literario el origen de lo artístico. ¿No podría ser el arte algo que devuelve al *sermo humilis*, como describían los oradores clásicos al lenguaje de todos los días, su perdido resplandor, su intimación de haber estado en contacto con la gloria de lo no trillado, lo no obvio, lo no tristemente previsible? Uno de sus teóricos más conocidos, Victor Shklovskij, en un ensayo llamado "El arte como técnica" (1919) [19] hace una formulación que nos recuerda poderosamente el funcionamiento de la gramática romántica, más que a una escuela estética.

Lo esencial para Shklovskij es el procedimiento de *"desfamiliarización"* (*ostranenje*) que, como ya vimos en el ejemplo narrativo de *Paris, Texas* se aplica también para un momento de cotidianeidad (ir de compras) que deviene extraordinario (una aventura erótica, titilante):

> *El arte existe para que uno pueda recuperar la sensación de la vida; existe para hacernos sentir las cosas, para volver la piedra "pedregosa". El propósito del arte es impartir la sensación de las cosas tal como son percibidas y no como son conocidas. La técnica del arte es volver a los objetos "no familiares", volver las formas difíciles, aumentar la dificultad y el largo de la percepción*

*porque el proceso de percepción es un fin en sí mismo... El arte es un modo de experimentar lo artístico de un objeto, el objeto mismo no es importante.*

El teórico ruso de la segunda década del siglo XX, parece estar repitiendo casi al pie de la letra lo que en un registro poético dijera exactamente cien años antes, en 1819, Keats a través de su imagen del beso imposible pero deseable (y en un contexto levemente diferente Shelley por esa misma época). O mejor aún, el beso infinitamente deseable y proteico porque al no consumarse difiere sine die el peso de lo factitivo, de aquello que inevitablemente va a acumularse en el hábito social: un típico beso de amantes jóvenes atenienses pertenecientes al primer cuartil socioeconómico, por ejemplo.

*La transferencia pasional a la experimentación de la primeridad, lo que Shklovskij llama "desautomatización", es lo que el poeta inglés Keats celebra como belleza perenne, que es en definitiva, el self disuelto en la imaginación, en lugar de resuelto en el escueto hecho (choque de dos bocas anhelantes), o en la estabilidad erótica legitimada (a través del contrato matrimonial y la descendencia).*

Como en una suerte de reacción energética, la ruptura de los enlaces que mantienen la legalidad vigente o *terceridad*, parece liberar una cantidad importante de energía imaginativa o *primeridad*. Gracias a esta última puede realizarse la gramática romántica, y dejarse de lado, momentáneamente al menos, la gramática administrativa y su afán de predecir y volver predecible al agente semiótico. Burocracia es el proyecto de supresión constante de lo inesperado, lo anómico, de todo aquello que ponga en tela de juicio la ley social vigente. La máxima aspiración de esa manera de organizar el *self* es llegar a un instante en el que la organización de proyectos individuales y la planificación de proyectos colectivos sean indistintos. Esto jamás puede conseguirse pero, como lo teorizara Max Weber, puede concebirse el moderno estado como una curva que asintóticamente tiende a absorber todo impulso privado dentro de una zona de interés público (véase el Ministerio del Tiempo Libre en Francia).

Dentro de esa normativización de la vida social, el lenguaje desempeña una función vital: es lo que cada socio ha de adquirir lo más correctamente posible para poder hacerle compañía a sus congéneres sin ser censurado o, peor aún ignorado. Debe quedar absolutamente claro que en todo ser humano *coexisten siempre ambas gramáticas* para la organización del *self*, así como las tres modalidades de semiosis. Sin duda, lo que varía es la proporción o importancia relativa de una de las dos en la semiosis constitutiva de la identidad humana durante todo el tiempo en que ésta existe.

Por tal motivo, el semiótico Even-Zohar [11] considera que el proceso de automatización mirado con desprecio por Shklovskij no sólo es inevitable sino necesario para que un sistema sígnico funcione. El admite que tal como señala el

formalista ruso existe un "vaciamiento" (*depletion*) y una "automatización" sígnica y que ambos procesos son requisitos esenciales para el cambio sistémico (*shift*) del lenguaje verbal, por ejemplo. Su gran discrepancia con él nos ayuda a comprender la visión del mundo de una y otra gramática:

> *la redundancia es una condición necesaria de la comunicación (y no algo a) lamentar como si fuera una miseria de la vida. La adecuación de Shklovskij entre la automatización y el no-arte le impidió ver que el vaciamiento existe tanto en el arte como en el no-arte... No existe ningún área de nuestra vida donde el principio de vaciamiento no opere* [12].

Queda así formulada la tensión entre ambas formas de organizar la semiosis del *self*: aceptar de buen grado el *vaciamiento* por obra de la costumbre o hábito (= terceridad) de elementos que pasan así a cumplir una nueva función (ej. la veloz y casi secreta mirada de los amantes pendientes de otro), propio de la gramática administrativa. Pero este pasaje tiene un costo: la mayor *abstracción*, la creciente independencia del puesto de quien lo desempeña, del acto de quien lo ejecute, aleja la esfera de lo personal intransferible del ámbito público, y lo obliga a refugiarse en el mundo privado. La alternativa es entonces renegar de ese proceso de "ahuecamiento" semiótico que engendra previsibilidad y abstracción, en favor de una mayor demanda imaginativa, una *exigencia de autenticidad* que nos obligue a salirnos del surco usual para lidiar con una semiosis problemática e incierta, y que por serlo es vivida o percibida como auténtica por el sujeto.

El problema es fundacional para el ser en sociedad. De acuerdo al deseo transitivo hegeliano, el sujeto se define como *aquel que desea ser deseado*. En pos del ansiado reconocimiento se corre el riesgo de perderse como diferencia y convertirse en estadística, en un adaptado más. Esta *teleología* o lógica de la finalidad genera una fuerte duda: ¿no me conduce inevitablemente a desaparecer como diferencia, como ser auténticamente separado de los demás, en aras de *fundirme* con el colectivo? Se ve con claridad el porqué del miedo de Platón al apasionado, el que acepta el libre curso de la posibilidad, y sacrifica sin remordimientos el apacible camino de la ley-que-es-igual-para-todos. Será el mismo temor que despierta el profesor Keating en la escuela Welton representada en el film *La Sociedad de los Poetas Muertos*. La queja expresada por el profesor de latín al comienzo, pro extensible a todos quienes no enseñan (o no *se* enseñan) como él es: ¿Por qué provocar la *sensación*, cuando es más sabio fortalecer los buenos *hábitos* que sirven para socializar? Una parte importante del film se ocupa en aseverar con convicción de todas las formas posibles que *la vida es un infierno fuera de la terceridad.*

## KEATING, KEATS Y SHELLEY: LOS SIGNOS DEL SHAMAN

El profesor nuevo espía al grupo, pero lo hace muy visiblemente, mal disimulado y con picardía, por detrás de una puerta entornada. Luego entra, con displicencia y

silbando. Curioso: *nadie ríe*, y todos los cuerpos que habíamos contemplado un instante atrás en posición de descanso ruidoso, se envaran, como si quisieran formar un ángulo de 90º con el respaldo del banco de madera. Es el primer día. Como el mozo que observa Sartre en *El ser y la nada*, que con sus gestos mecánicos, casi de muñeco, está en verdad jugando. ¿A qué?, se pregunta el filósofo. A *hacer de mozo*, del mozo ideal que él mismo imagina que el cliente imagina debe atenderlo en el bar real donde acude a tomar algo. Volvamos al aula y a una duda. ¿Qué pasó con el silbar, y el espiar, y la mirada juguetona del protagonista del film de Peter Weir, *La Sociedad de los Poetas Muertos*? ¿Por qué nadie en la clase acusa recibo de esa *di*-versión o *per*-versión de la terceridad esperada que faltó a la cita? Antes de esta peculiar entrada de Keating, se nos muestran flashes de la clase de matemáticas y de la de latín: dos versiones de una ley del todo previsible. Una es severa y exigente, la otra casi una dulce letanía de casos y declinaciones (*Agricola, agricolae, agricolam*...) que desciende como una leve llovizna, no del todo desagradable, sobre estos alumnos de la prestigiosa escuela preparatoria Welton, hacia fines de los 50, en Estados Unidos.

En esa escena inaugural del vínculo profesor-alumnos aún impera la gramática burocrática cuyo fin es administrar cada momento en la vida de estos sujetos. Ahora están en clase, y el/un profesor lo que *tiene* que hacer es darla *del modo convenido tácita y potentemente*. Y nada más. Keating llega al frente del salón, a su supuesto lugar, el del "sujeto del supuesto saber", pero no lo ocupa, no asume el mando, al menos no desde allí. Sigue caminando y les dice, les ordena que lo sigan que salgan todos del recinto. Allí se produce el momento más interesante de este film que celebra y enjuicia la gramática romántica del *self*. No sólo hay incredulidad en los muchachos: ¿fue ironía, juega con nosotros?, y si lo hace, ¿a qué? Lo interesante es observar además el *desacomodo* físico de estos muchachos, ya se había *acomodado* la mayoría a adherir todo lo posible el torso al banco, las piernas al piso, las manos sobre el pupitre y la mirada al frente. Casi como soldados del saber. ¡Y ahora esto! Estos jóvenes alumnos parecen escenificar a la perfección lo que Peirce llama *Máxima Pragmática* (1878) y que da cuenta del significado sosteniendo que hay que tomar en cuenta "cuáles son los *efectos prácticos* que pensamos pueden ser *producidos por el objeto de nuestra concepción*". El sentido que algo tiene para nosotros es precisamente eso: no algo fijo, estático y definido de una vez para siempre en algún libro, sino ante nada *un efecto sobre nuestro cuerpo*. El cuerpo de estos muchachos revela el desasosiego de un concepto inédito, inaudito: un profesor que no se porta como tal, o al menos, no como los profesores que ellos conocían, y claro, que podían predecir. Estar *predispuesto* es todo tanto para una gramática como para la otra. Por ejemplo, para una *identidad de tipo administrativo* como la que pusieron a buen uso antes de la entrada de Keating los estudiantes. Pero no les sirvió con éste, estaban preparados pero para otra cosa, para más de lo mismo, para un docente abstracto, genérico, alguien que enseñara literatura, más o menos como hay-que-enseñarla. Keating los saca del salón, los saca del ángulo recto, los saca de quicio y termina por sacarlos fuera de sí. Se convierte en un acontecimiento *relatable*.

Lo que hace Keating cuando los lleva al corredor para hablarles sobre el paso del tiempo es mucho más importante que la posterior *discusión* sobre el motivo literario del *carpe diem*. El no sólo les habla de aprovechar el momento, sino que lo *actualiza*, los hace sentir auténticamente que el que faltó ese día *se lo perdió*: no te imaginás, el tipo nos sacó de la clase, nos hizo parar en el corredor, sí frente a los cuadros ésos de los antiguos alumnos del colegio, y luego... Es fácil imaginarse el tono excitado de este cuento posible aunque no dicho, mezcla de placer por haber sido testigo y parte de eso, y también de un poco de angustia por no entender todavía del todo, qué se propone este tipo. Los muchachos se mueren por contárselo a los que no estaban allí, pero ante todo a ellos mismos, para poder hacer el trasiego gradual pero seguro desde esa violenta impresión hacia la ley que tiempo y abstracción mediantes pasa a ingresar la otra gramática. Para ella, la actitud cotidiana que puede tomarse por sentado, no merece entrar en una historia. Porque lo *obvio* no se cuenta, se describe o prescribe silenciosa y eficazmente de modo anestesiado e interno a la conciencia, así somos los cuidadosos vigilantes de nuestros días. En la gramática administrativa, el nuevo profesor se convierte eventualmente en *Keating-el-cómico*, o *Keating-ese-profe-medio-raro-de-literatura*, o en cualquier otro rótulo que sirve para darle abstracción y generalidad a lo que esa mañana no la tenía, y que por eso daba tantas ganas de volver relato. La pasión es la fuerza semiótica que engendra la narrativa. Todo relato nace del impulso de un *"Ur-romanticismo"*, un empuje universal que nos lleva a notar y recordar lo singular, lo anómalo, nos parezca bien o mal.

Más que la célebre escena de la segunda clase, cuando Keating les *ordena* (algo usual, previsible) que *arranquen* y *rompan* la introducción al manual de poesía (algo inusual e inaudito), es el quiebre con la disposición previa y genérica respecto a lo que significa el ir o el estar en clase, lo que pone en jaque la norma. Como señalaba Eve-Zohar, hay formas que se vacían con una teleología funcional, la interacción estudiante-profesor, es un ejemplo, para poder usarla para otro fin. La comprensión de cierto juego de lenguaje (matemáticas, geografía, etc.), por ejemplo. Es así donde golpea con eficacia Keating. Su actitud no permite que ellos den por sobreentendida la relación, el vínculo que funda el aprendizaje. Es fácil comprender que él no ha ido a Welton a enseñar *eso*, sino a enseñar-*se* y a iniciar-*los*. Estoy hablando de la figura shamánica, de aquel que *inicia al neófito en una dimensión insospechada que incrementa el confín de lo real*, al hacerle sentir un mundo posible pero poco probable. De eso parece estar hablando otro teorizador de la gramática de identidad romántica casi por la misma época en que escribía su poema Keats.

Aunque el tema del texto es la poesía, parece fácil sustituir este tópico por todo impulso que intente separar al *self* de la abstracción categórica que rige el mundo social, alejarlo de las divisiones y los deberes previsibles y aceptados que configuran la Ley:

> *Pero la poesía actúa de un modo distinto y más divino (que las ciencias éticas). Despierta y amplía la mente misma, al volverla el receptáculo de mil combinaciones no captadas del pensamiento. La poesía levanta el velo de la belleza*

*escondida del mundo, y hace que los objetos conocidos parezcan desconocidos...* [13].

De no ser Percy Bysshe Shelley el autor, bien podría cien años más tarde, el formalista Shklovskij haber firmado esta *Defensa de la Poesía*, escrita en 1821. El proceso de *desautomatización* perceptivo conseguido al volver extraño lo más familiar parece prologar la escuela de Moscú tanto como la posterior estética teatral de Bertold Brecht (especialmente su *Verfremdungseffekt*). La recomendación que da luego Shelley en esta apología de un género literario vuelve explícito el enfrentamiento de la gramática romántica del self con la gramática administrativa. lejos de asimilarse al común de los mortales, el poeta, según Shelley, debe aspirar a una *identidad negativa*: para ser todos debe ser nadie, tal como escribirá más tarde aún Borges de Shakespeare en un ensayo que se llama justamente *"Everything and Nothing"*:

*El gran secreto de la moral es el amor; o un salir de nuestra propia naturaleza, y una identificación de nosotros mismos con lo de hermoso que exista en el pensamiento, la acción, o la persona que no somos nosotros mismos... Un poeta por ende haría mal en encarnar sus propias concepciones del mal y del bien, que en general son las del lugar y su tiempo* [14].

No se trata de *integrar*se al grupo sino de *condensar* a la especie tomando para ello lo más distintivo de los seres humanos. Y esta condensación se da a través de un auténtico *éxtasis* del *self* (griego: abandonar el lugar donde se está): para vencer lo general abstracto hay que emigrar de los confines del cuerpo. Algo muy similar proponía un par de años antes un buen amigo de Shelley en una carta a Richard Woodhouse (1818):

*El tipo poético... no es nada en sí mismo, no tiene un sí mismo (self). Un Poeta es lo menos poético que existe, porque no tiene Identidad, siempre está representando algo, llenando algún otro Cuerpo. ...los Hombres, las Mujeres que son criaturas de impulso son poéticas y tienen en torno de sí un atributo invariable —el poeta no posee ninguno, ninguna identidad...* [15].

Este proyecto compartido por Keats y Shelley, como por las películas que discutidas aquí, tiene que ver con el *anhelo de autenticidad* que *sospecha* de toda propuesta de vivir según la Ley de la ciudad. Para los escritores ingleses, el que se dedica a narrar el éxtasis debe estar vaciado de toda pasión para ser un buen receptáculo de ella. No es más que una ratificación de la gramática romántica, pero por la negativa: lo central de la existencia sería la *primeridad* (llamada por Keats "atributo invariable", es decir, la cualidad posible, y "hermoso" por Shelley). La paradoja es que para dar con la autenticidad, el poeta debe desaparecer en tanto *hábito* (sus concepciones morales sesgadas por su ubicación epocal y geográfica), y como presencia física y concreta (un *self* que resista lo Otro, el mundo a representar). Debe permanecer en el imaginario, para poder habitarlo todo, serlo todo momentáneamente, y nada para siempre, en forma categórica.

Es por ese motivo que no pienso que la gramática romántica implique necesaria o principalmente una *transgresión*, o siquiera que haya algo *liberador* en la escena de la destrucción de introducciones a la literatura en el film de Peter Weir. Después de todo, ¿cómo se libraría el profesor Keating del doble vínculo (*double bind* batesoniano) que existe en la orden: "¡Sean libres!"? Si ellos lo obedecen efectivamente no están obrando con entera libertad, y si no lo hacen, es difícil imaginar cómo pueden llegar a concebir otro universo ético posible que el de las rígidas normas del colegio Welton. Sin embargo, creo que hay una salida de este dilema.

Una vez que el cuerpo juega con otro posible, cuando es conmovido por una invitación a sentirse otro ("¿cómo es ese hombre del retrato? (Walt Whitman)", "¿por qué no intentan escuchar lo que dicen sus antepasados desde los retratos?", etc.), se produce una *abducción*, un modo de pensamiento por el cual, según Pierce, es posible imaginar otras leyes que aún no son tales, es decir, formular una *hipótesis*. El mecanismo ha sido estudiado con detención para la metodología científica. No obstante, propongo adoptar la abducción o búsqueda de una explicación posible para aquello que nos asombra, como un mecanismo romántico del *self*. El poeta imaginado por Shelley y Keats, el profesor actuado por Keating y el narrador de *Paris, Texas*, ofician cada uno a su modo como un shaman que guía sin mandar ni enseñar al otro hacia el universo de lo auténtico. Por "auténtico" todos ellos imaginan aquella visión o percepción que arranca con una sacudida al cuerpo de su surco habitual para arrojarlo a la contemplación o acción de lo nunca antes percibido o considerado. Llegar a jugar con esa visión, o *epifanía*, es lo que sostenían, desde una postura semejante, el Ezra Pound de los *haiku*, y el James Joyce de la primera época. La pasión textual de poemas, relatos, o reuniones en una cueva en el bosque oficia de antídoto contra el perderse a uno mismo en el que gran argumento lógico y abstracto que es la sociedad en tanto organización adecuada para el con-vivir.

## LA AMARGURA DE LA PASION

Como epílogo quiero hacer una breve consideración de dos muertes cinematográficas que pueden servirnos para una última reflexión sobre el enfrentamiento de las dos gramáticas que regulan la identidad occidental.

Hay energía liberada de signo positivo en la búsqueda de autenticidad que emprenden los iniciados por el shaman Keating. Penetrar al bosque es darse a la primeridad que no conoce las mismas determinaciones fijas y estables de la terceridad antes habitada como hábito no problemático. Claro que ellos, en grados diversos, siguen siendo también típicos estudiantes de un colegio modelo. Sin embargo, sus mentes y sus cuerpos se han dado además a la abducción, que es el juego imaginativo de *indagar no quién uno es*, aquí y ahora, sino *quién uno podría llegar a ser*, en cualquier instante, incluso en el pasado. Veamos un par de ejemplos.

Uno obvio. Tiene que ver con Charlie, un muchacho que aparece desde el comienzo como audaz y juguetón, él va a llevar esta predisposición a extremos: se

pintarrajea como un salvaje de caricatura y se hace llamar *"Nuwanda"*. Luego será el responsable de una travesura que le cuesta un duro castigo físico que no consigue reformarlo. Pero hay otro ejemplo no tan obvio e interesante, que no tiene el aspecto de una transgresión, sino de una *fantasía*, de una *imagen que remodela el pasado*, lo re-escribe y consigue así cambiar el presente. Se trata de Todd, el hermano del que fue el mejor del colegio. Casi autista, el rito iniciático de Keating tendrá sobre él un cambio profundo y duradero. Un día, Neil lo encuentra sentado en el suelo, en la oscuridad, sobre un puente, con un juego de escritorio a su lado. Cuando le pregunta por el motivo de su aire deprimido, se entera de que es su cumpleaños, y de que nuevamente los padres le han regalado lo mismo. Así como lo ignoran y confunden siempre con su brillante e inalcanzable hermano mayor, así le niegan su derecho a la distinción en el día que es sólo suyo. Es entonces que presenciamos un caso de invención, de surgimiento de algo nuevo no previsto por Keating. Neil le sugiere (*abducción*) que ese objeto de muerte, de temible *abstracción* (es un regalo para cualquiera, no para él, que ya recibió otro idéntico antes) bien podría ser un aeroplano (nueva *terceridad* en clave de juego, abierta a nuevas determinaciones semióticas). Ambos participan entonces en el "primer vuelo no piloteado de un juego de escritorio". Todd, el *muerto*, como lo sugiere su nombre (= alemán *der Tod:* la muerte) *re-nace al calor de una abducción* que le permite explorar una parte suya inesperada: el humor, la capacidad de burlarse de este duro olvido. Arroja así junto con el nefasto regalo una manera de organizar el *self* que lo abstrae hasta la aniquilación. Una ironía del film es que el intento de llevar la gramática romántica a su última expresión terminará con la vida de Neil, el que sugirió esa visión salvadora a su compañero.

Por ese motivo, aunque será la imagen triunfante de Todd la última que veamos en el film cuando se sube a su pupitre para desafiar la autoridad del director, y es imitado por quienes habían renegado del shamán-Keating, esa escena ocurre tras la muerte de Neil, el *iniciador de los iniciados*. La pasión, el triunfo momentáneo de la gramática romántica, la aventura de la identidad que emprenden varios de los jóvenes de Welton finaliza funestamente.

Luego de un intento frustrado de iniciar una actividad teatral en contra de la voluntad de su padre, Neil va a suicidarse en la casa paterna. La sombra de la culpa, la responsabilidad por este infortunio recae sobre el que introdujo el germen de la pasión entre los muchachos. Ni siquiera la escena final con Todd como líder, la reivindicación de su gramática sobre la del colegio, consigue borrar el sabor amargo de la muerte, que rodea como un aura equívoca la figura de Keating. La pasión se paga, el éxtasis no se consigue sin pagar un altísimo costo; esta moraleja parece quedar flotando en los pasillos silenciosos de Welton, en medio de una calma sólo quebrada por la recitación monótona pero tranquilizadora del profesor de latín, su letanía inmemorial reasegura al sujeto de que todo está en orden y en su lugar, y que éste es el mejor mundo posible, a pesar de todo.

Otro caso de violenta colisión de ambas gramáticas de la identidad en el último ejemplo de este trabajo. En *Atracción Fatal* (A. Lyne, EE.UU., 1988) partimos de

un universo armónico y ordenado. No parece existir en la hermosa familia de Dan Gallagher (Michael Douglas) compuesta por su atractiva mujer Beth (Ann Archer), y su hija Ellen de 6 años nada disonante o que no despierte la admiración de un observador casual. Sin embargo, durante un fin de semana en el que Dan queda solo en la ciudad, él va a tener una aventura con Alex Forrest (Glenn Close), una muy atractiva y sofisticada editora. Hasta aquí nada nuevo ni especial. Así parecen creerlo los dos adultos que tras un almuerzo de mutua y cómplice seducción ligera, deciden con sangre fría y humor pasar el resto del día juntos en la casa de Alex. Pero allí va a terminar lo que parecía producto del puro cálculo, de una sociedad moderna que alienta a cada uno a expresarse a su antojo, y a realizar sus deseos hasta donde le sea posible, sin más reparo que los posibles conflictos con los otros. Parecería un claro triunfo de la gramática administrativa, cuya abstracción involucra "la reunificación no sólo de sentimientos y de ideas, sino también de antiguos compañeros" [16].

En el apartamento de Alex contemplamos una danza frenética que nos recuerda la entrada casi mística, entre espesas sombras de los muchachos de Keating en el bosque, rumbo a la cueva y a otras posibilidades del *self*. Por instantes parecen hasta perder su carácter humano, y dan la impresión de una bandada de grandes pájaros negros que se deslizan con sigilo por un mundo del todo ajeno al nuestro. Una vez traspuesto el umbral del edificio, los cuerpos de Dan y Alex ocupan todo el espacio posible con su búsqueda de sensaciones. Tanto el ascensor como la cocina, el lugar público, y el lugar no apropiado para el sexo serán temporal e intempestuosamente ocupados para estos movimientos con los que ambos parecen obstinados en sacar al otro de quicio, no es otra cosa el éxtasis que prescribe la gramática romántica del self, en su violento abandono de la posición habitual. La autenticidad en *Atracción Fatal* es relatada fílmicamente como el *imperio de los sentidos*.

Desde el punto de vista semiótico del *"tono"*, término con que Peirce designa la pura sensación posible en la primeridad, sensación aún no concreta, no hay distinción válida entre dormitorio y cocina, adentro del apartamento y afuera en el ascensor, donde se está visible a potenciales moradores.

Antes, al comienzo del film, cuando Dan había querido hacer el amor con su esposa, luego de una fiesta, él ve su deseo coartado por el deber de sacar antes el perro. De regreso, aún con deseos de su mujer, se encuentra con la hija dormida en la cama matrimonial. El gesto de resignación risueña de Beth es la viva antítesis de la mirada feroz y concentrada de Alex en su fruición del sexo, que desborda dormitorio y apartamento.

Pocas veces quedan las dos gramáticas mejor enfrentadas, y su problemática convivencia dentro del mismo sujeto, mejor ilustradas que en este breve pero excelente diálogo en el apartamento de Alex, mientras cenan luego de haber hecho el amor con furia. Dan acaba de dar complacido una lista de todo lo que le parece placentero de su familia:

*Alex: "Suena bastante bien".*
*Dan: (asiente orgulloso).*
*Alex: "Si todo eso es tan bueno, ¿qué estás haciendo acá?".*

El pobre Dan queda perplejo, no atina a decir una palabra, hace lo que haría cualquiera a quien le pidan dar cuenta de la coexistencia difícil de las dos gramáticas de la identidad a través de su día, de su vida, de unos escasos momentos, tal vez: cambia de tema, retira el cuerpo. No es otra la pregunta que le preocupaba a Platón, y sobre la que deseaba prevenir al mundo social.

Pero en verdad, ¿qué fue a hacer allí Dan, teniendo una hermosa mujer y una linda hija? Le es tan difícil contestar la pregunta de Alex a la película que prefiere dar un violento giro y convertir a esta buena contrincante del filósofo griego, en una psicópata peligrosa y detestable.

Quizá no erremos demasiado, si decimos que Dan, y junto a él todo sujeto en Occidente aspira a algo que no es *únicamente* el mundo previsible y abstracto de las instituciones, que sin embargo le dan seguridad y sin las cuales caería en la más terrorífica anomia. Esa es precisamente la sensación de Dan cuando Alex comienza a perseguirlo y asediarlo en su propio territorio. El siente que es una venganza irracional, porque él y ella sólo buscaban pasar un buen rato, como dos adultos maduros y conscientes del juego en que se metían. Sin embargo, el protagonista nunca va a aceptar que algo en él tenía una fuerte necesidad de la pasión, algo que sólo la gramática romántica le podía dar. Por eso, para eliminar esa desazón que es innombrable, el relato fílmico termina por ahogar, y balear esa influencia dañina que parece venir de afuera, esa invasora que penetra en el hogar, que se agazapa en el baño para ultimar a la esposa.

A veces parece que las imágenes tuvieran más facilidad para expresar lo que los símbolos lingüísticos no alcanzan a decir. Cuando Beth, la mujer de Dan, se está mirando en el espejo de su baño lleno de vapor, percibe la imagen de la otra, al darse vuelta la encuentra vestida de modo muy similar a ella. Si bien es esperable que la dueña de casa esté ataviada con una salida de baño blanca, no parece lo más plausible para quien viene de la calle. Pero lo más sorprendente es que Alex habla primero y le pregunta a Beth, la esposa, *qué está haciendo ahí*. Hay una sugerencia evidente de que una mujer es la imagen especular de la otra, hay una simetría inversa entre ambas. Son las dos gramáticas enfrentadas en un duelo mortífero. El film no tiene ambigüedades al respecto. No contento con matar una y otra vez a la amenaza pasional que salió de dentro de Dan, la película se cierra con una toma en *zoom* del retrato de la familia. Ya ha quedado muy atrás el baño cubierto de sangre, el cuerpo de la otra mujer en la bañera, el revólver humeante en la mano de Beth, quien ha salvado así a su esposo de la pasión homicida de Alex, y de él mismo, claro.

*Atracción Fatal* bien podía llevar como epígrafe la advertencia de Platón que citamos al comienzo, y que también podría colocarse en alguna parte de *La Sociedad de los Poetas Muertos*. Si bien con más ambivalencia, tanto un film como el otro parecen emitir un juicio adverso y definitivo en contra de la gramática

romántica del self que opera con igual fuerza en la vida cotidiana, como en los textos de Keats y Shelley discutidos aquí, o en una infinidad de películas, como *Paris, Texas*.

No se trata de evaluar cuál es la mejor manera de organizar el *self*, o de saber qué gramática es más satisfactoria. Al igual que las tres modalidades de la semiosis propuestas por Peirce, las dos gramáticas son parte ineludible de todo agente semiótico. Entre la eficaz abstracción que nos permite vaciar de primeridad elementos de nuestro entorno, para que pasen a ocupar nuevas funciones burocráticas, y la potente pasión que persigue la experiencia límite de lo auténtico e intransferible se juega la realidad de lo humano. En los relatos que nos contamos mutuamente, o a nosotros mismos, contemplamos fragmentos de pasión que nos recuerdan lo que aún podemos ser, incluso en el pasado. Por eso la fascinación de cuentos y películas, anécdotas y novelas. Pero irónicamente para poder dedicarnos a ese disfrute, a esa búsqueda que privilegia la primeridad, es decir, la imaginación que juega con las fronteras, dependemos cada vez más de prótesis que exigen una complejísima organización. En el mundo desarrollado el juego es cada vez más administrado, el Ministerio del Tiempo Libre ya no es una visión de Aldous Huxley. El disipar el self de sus rutinas exige cada vez rutinas más complejas.

Para recordar al sujeto esta delicada tensión entre los dos momentos de la identidad occidental, muchos relatos como los dos filmes analizados en esta última sección, aunque parecen celebrar la inquietante primeridad que desata nudos convencionales y abre las compuertas del *self* a lo insólito, incluyen en momentos decisivos de su trama una visión aleccionadora de los peligros de permanecer demasiado en esa dimensión inquietante de la semiosis. Keating expulsado de Welton mientras sobrevive calmo y pacífico el recitado de latín, o la foto familiar de Dan y los suyos por encima del cuerpo masacrado del delito, de la pasión. Estas visiones constituyen *manifiestos visuales* en clara contraposición a manifiestos verbales como el de Shelley. Parecen decir: hay que desconfiar del demiurgo poético que revela lo desconocido, que hace que lo familiar vuelva a verse como si nunca hubiera sido percibido antes. Parecen ignorar que el sujeto no es sino la criatura de esa tensión indecible. Entre las leyes de la ciudad, y las sugerencias reales o imaginadas de sus sentidos, este peregrino, como el que imagina Kafka en "Ante la Ley", no va a penetrar nunca, del todo, en el espacio luminoso de la Ley, ni va a poder sustraerse, por completo de ella, para habitar su visión privada e incierta.

## NOTAS

1. Para una presentación de la faneroscopía de Peirce y su lugar dentro de la teoría general de los signos elaborada por el fundador de la semiótica ver Fernando Andacht, "Semiosis, Juego y vida", en *Relaciones* Nº 74, 1990. Un sistema más reciente intenta demostrar las ventajas de su sistema triádico frente al binario de inspiración saussureana, ver Floyd Merrell, "Peirce vs. Saussure", *Relaciones* Nº 98, 1992.

2. O animal. Aunque aquí sólo nos interesa la primera, todo lo dicho hasta el momento sobre las tres modalidades de la experiencia es válido tanto para el protagonista bíblico como para un modesto piojo, como muestra con gran brillo el biólogo alemán Jakob von Uexküll creador del concepto *Umwelt*, en su trabajo clásico "Un paseo por el reino de los animales y de los hombres" (1938).
3. Tomo la expresión del trabajo "A semiotics of the American Self", de R. Clignet y R.H. Brown, *The American Journal of Semiotics*, Vol. 8, Nº 4, 1991, *passim*. Muchas de las ideas sobre las dos formas de organización de la subjetividad en Occidente provienen de este sugestivo ensayo que reúne elementos semióticos, psicológicos y sociales con singular brillo.
4. Peirce (*Collected Papers*, 2.204, de ahora en más *C.P.*) habla de dos formas normativas de la lógica. Una que poseemos y ejercemos todos comúnmente en nuestra vida cotidiana, la "lógica práctica" (*logica utens*) sin nunca reflexionar en ella, es una "forma de vida", en términos de Wittgenstein. Otra en cambio sería el objeto de estudio minucioso y sistemático de los filósofos, y de los semióticos, o de cualquiera que desee comunicar sus ideas a otros para desarrollar una metodología científica, se trata de la "lógica docta" (*logica docens*). Propongo aquí agregar a esa dicotomía una forma de semiosis que se encuentra entre las otras dos pues no es ni la empleada para resolver la minucia cotidiana, ni para replantear el conocimiento científico, sino para indagar imaginariamente en forma impulsiva en un terreno que ni de todos los días, ni de las monografías sirve para explorar los confines de la experiencia, tiene que ver con la atracción irresistible de la novela, o actualmente del cine, pero también con el enamoramiento, un nombre posible para esta forma de vida sígnica tercera es "lógica itinerante" (*logica itineris*).
5. En estos términos Peirce (*C.P.* 5.128) describe la abducción o razonamiento que culmina con la formulación de una hipótesis. Unica manera en que un nuevo conocimiento puede penetrar en la armazón de nuestros hábitos cognitivos.
6. En *Acts of Meaning*, Harvard University Press, Camb. Mass, 1990, p. 49. La narración no profesional o artística según Bruner se acerca mucho a un proyecto administrativo por controlar la irrupción de la lógica itinerante, es decir, la perturbación de un modo de organizar las cosas que ni cotidiano ni científico, genera una dosis de entropía semiótica no fácil de asimilar.
7. Citado en R. Clignet y R.H. Brown (op. cit., p. 18).
8. En "The place of passion", *Journal of Popular Film and Television*, vol. 16, Nº 4, 1989. He tomado varias ideas sobre la pasión en el film *Atracción Fatal* de este seminal trabajo.
9. Extraído de *Selected Poems and Letters John Keats*, ed. D. Bush, Houghton Mifflin Co, Boston, 1959, la traducción del poema es mía.
10. La cita proviene del clásico tratado sobre esta escuela de pensamiento ruso de Victor Erlich, *El formalismo ruso*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 108.
11. En "Depletion and Shift. The process of de-iconization", en *Iconicity*. R. Posner *et al* (ed), Stauffenverlag, Tübingen, 1987.
12. Even-Zohar, op. cit., p. 349.
13. Tomado de *Critical approaches to literature*, de David Daiches, Longmans, London, 1956, p. 120, la traducción es mía.
14. *Ibid.*
15. Extraído de *Selected Poems...*, p. 279, la traducción es mía.
16. R. Clignet y R.H. Brown (op. cit., p. 21).

# LA CUESTION DEL SUJETO EN EL PENSAMIENTO DE ARTURO ARDAO

*Yamandú Acosta. Profesor de Filosofía, enseña en la Facultad de Derecho (Montevideo), consagrado al estudio de la historia de las ideas. Es asistente frecuente a eventos internacionales en su campo; ha publicado distintos artículos en revistas especializadas del exterior.*

# LA CUESTION DEL SUJETO EN EL PENSAMIENTO DE ARTURO ARDAO

YAMANDU ACOSTA

En un artículo publicado en 1989 [1], Horacio Cerutti Guldberg presenta sumariamente los temas que se encuentran en curso de elaboración en la *filosofía latinoamericana en perspectiva de liberación*. Ellos son: la cuestión popular, la *cuestión del sujeto*, la cuestión de la utopía, la cuestión de la democracia, la cuestión de la historia, la cuestión del sentido, la cuestión historiográfica y la cuestión de la filosofía.

Respecto del tema del sujeto, escribe: "esta cuestión está muy relacionada con la anterior (la cuestión popular) y pone sobre la mesa de reflexión la necesidad de *concebir nítidamente las relaciones entre los sujetos de las prácticas de transformación, a lo largo de la historia, con los sujetos de los testimonios discursivos. Se debate la imposibilidad de incorporar en nuestra reflexión propuestas pre y postestructuralistas sobre la muerte del sujeto, las cuales corresponden a otros contextos y tradiciones teóricas*" (Ardao, 1979; Roig, 1981) [2].

En esta forma queda presentado el problema, su relación especialmente significativa con otro de los temas que están siendo objeto de análisis, su vigencia en "otros contextos y tradiciones teóricas" y la pertinencia de la incorporación de las propuestas aportadas desde allí para "nuestra reflexión", así como también el protagonismo de Ardao [3] y Arturo Andrés Roig [4] en el planteamiento y elucidación del problema apuntado.

A nuestro juicio el panorama temático esbozado constituye una *gestalt* conceptual con lo que ello implica de determinación de sus elementos por el todo, sin impedir el reflujo dialéctico de determinación del todo desde los elementos que lo constituyen. En esta configuración de problemas y de sus expresiones conceptuales, consideramos que la *cuestión del sujeto* constituye su *última instancia*, razón por la cual las elaboraciones de la misma habrán de afectar de modo determinante las cuestiones conexas y, en consecuencia, nuestro *mapa filosófico latinoamericano* con pretensión de idoneidad en el análisis, explicación y articulación práctico-constructiva en nuestros procesos de emancipación.

Afirmar al *sujeto* como *última instancia* de una configuración conceptual, no habilita a trasladar mecánicamente la tesis a la configuración de la realidad. Ello implicaría recaer en un subjetivismo absoluto bajo la forma de la absolutización del sujeto, lo que no resulta teóricamente plausible. Dicho sumariamente, *la última instancia epistemológica no implica una correspondencia necesaria en una hipotética última instancia ontológica*. Independientemente de ello, el tratamiento teórico de la cuestión del sujeto puede, ontológicamente hablando, coadyuvar a la promoción de las condiciones desagregantes y negadoras de su articulación o a la de las que de

modo exponencial potencian el proceso de su producción. El proceso de desagregación sobredetermina las tendencias *entrópicas* de lo real en su sentido de degradación; solamente el reflujo de articulación constructiva en la línea de producción del sujeto, marca la posibilidad del desarrollo de tendencias *antientrópicas*, "necesarias" como alternativas de construcción (o construcción de alternativas) frente al desarrollo de un mundo cuya racionalidad instrumental implica la irracionalidad del socavamiento de los fundamentos que lo hacen posible, aproximándose con aceleración creciente a una crisis de acabamiento.

No se resuelve adecuadamente la cuestión del sujeto, cuando se pasa de la tesis de su afirmación de modo sustantivo y sustancial, a la tesis de su negación radical por la declaración de su muerte.

Mirado el problema desde nuestro propio contexto, desde nuestra "circunstancia" latinoamericana como diría Ardao en comunión con el pensamiento de Ortega y Gasset, la tesis de la muerte del sujeto se presenta llena de profundos equívocos. El más significativo es el que se expresa en la consideración según la cual no puede haber muerto quien no ha estado vivo.

El *sujeto de la historia* que Marx a diferencia de Hegel, no pensó en términos sustanciales y sustantivos al transformar *la tesis hegeliana de la identidad sujeto-totalidad* en *la tesis materialista de la unidad sujeto-totalidad*, aparecía configurado tanto por la objetividad de las determinaciones como por la subjetividad de sus representaciones, articuladas —unas y otras— en el marco de la totalidad concreta de cuyo análisis y explicación se ocupó.

La descontextualización, absolutización y desplazamiento de ese sujeto al marco de una diferente totalidad concreta significó el desconocimiento de la unidad sujeto-totalidad determinante de la transfiguración deformante del análisis materialista. En lugar de un adecuado análisis, posibilitante de una correcta explicación de los procesos de nuestra realidad y sus tendencias objetivas, se asistió en forma dominante a la construcción de una imagen ideológica refractante que impidiendo comprender la realidad se constituyó en una barrera para su eventual transformación.

En el extremo opuesto, el estructuralismo, el posmodernismo y el neoliberalismo han decretado la muerte del sujeto, ya sea por su subordinación y anulación en las estructuras, su atomización nihilizante en la individualidad de los individuos o su identificación con los automatismos del mercado con lo que éste se ha conformado como el sujeto omnipotente que "decide" de aquí en más nuestro futuro.

En América Latina pensada con la categoría de totalidad concreta, no ha existido un sujeto sustancial y sustantivo de emancipación ni asistimos hoy a su defunción y entierro. En realidad, hemos asistido en todo el proceso de la génesis de América Latina, que debe ser pensado a nivel macro en función de la tensión dialéctica de la unidad sujeto-totalidad concreta, al que continúa siendo el conflictivo proceso de su producción.

En esta forma *la tesis de la muerte del sujeto* que impresiona en primera instancia como la inevitable y definitiva resignación respecto de toda esperanza y toda utopía, se constituye para los latinoamericanos en *la tesis de la afirmación del sujeto por cuanto se ha formulado bajo la forma de negación de la negación*. Efectivamente, si el sujeto cuya partida de defunción se extiende, no es un sujeto real, sino un falso ídolo

cuya afirmación significó la invisibilización de los sujetos reales en proceso de producción, bajo la pretensión de ser el sujeto no ha sido otra cosa que su efectiva negación. Al negarse la negación del sujeto asistimos a su afirmación al haberse operado en forma ultraintencional el mecanismo de visibilización de lo invisible [5].

Conocedores de los peligros del "facilismo" dialéctico que surge de reducir la *realidad del sujeto* a la sola negación de la negación, es posible redimensionar el argumento y fortalecerlo señalando que el *nuevo sujeto* no era algo dado que fuera visibilizado al eliminar el *viejo y falso sujeto*. El efecto refractante del falso sujeto sustancial venía operando fundamentalmente sobre los sujetos verdaderos generando opacidad en su propia visualización y en consecuencia, en el proceso de su construcción. Si los sujetos específicos no eran visibles para sí mismos, aunque objetivamente estuvieran determinados, subjetivamente no estaban constituidos y las determinaciones objetivas son necesarias aunque no suficientes en lo que hace a la constitución de los sujetos. Para que esa constitución tenga finalmente lugar es imprescindible la reoperación de lo subjetivo sobre la objetividad de las determinaciones que marcan el límite de sus posibilidades para que lo posible se torne real.

Al tornarse visibles para sí mismos los sujetos específicos se ponen también en condiciones de determinar conceptual y prácticamente sus relaciones con los otros sujetos específicos según líneas de complementación o de oposición en función de intereses comunes o incompatibles y de esta forma ir generando las condiciones de organización para su móvil articulación constructiva como *sujeto histórico de emancipación latinoamericana*[6].

Proyectos de investigación como los realizados y pautados por Arturo Ardao se orientan en el sentido de esa articulación constructiva. Asumirlos, desarrollarlos y profundizarlos constituye una tarea indeclinable para el pensamiento de emancipación en América Latina.

La *cuestión del sujeto* en el pensamiento de Ardao, se encuentra focalizada fundamentalmente en textos que pueden considerarse menores en cuanto a su extensión, pero que son seguramente mayores por su pertinencia filosófica en el espacio latinoamericano que apuntan a configurar. Ellos son: *Sentido de la historia de la filosofía en América* (1950), *Sobre el concepto de historia de las ideas* (1956) y *Filosofía americana y filosofía de lo americano* (1963), reunidos en el volumen *Filosofía de lengua española* [7]; *Función actual de la filosofía en América Latina* (1975), *Historia de las ideas filosóficas en América Latina* (1977) y *El latinoamericanismo filosófico de ayer a hoy* (1981), reunidos por Ardao en el libro *La inteligencia latinoamericana*[8].

Es adecuado destacar que los textos indicados, aunque dispersos en el tiempo y en el espacio inicial de su resonancia, tienen en común el hecho de constituir piezas de reflexión filosófica articuladas con la vasta y rigurosa obra de historia de las ideas desarrollada por el autor, se inscriben sin ninguna artificialidad en la triple articulación *historia de las ideas —filosofía latinoamericana— pensamiento de emancipación* [9] a la que han contribuido de modo fundamental, al tiempo que ponen de manifiesto una fuerte vocación de diálogo en el cultivo del *encuentro filosófico* que opera entre nosotros como una de las posibles vías de superación del desencuentro tradicionalmente dominante en la filosofía latinoamericana, que se ha

puesto una y otra vez de manifiesto en la reiteración de la infecunda conducta de "partir desde cero" [10].

En los planteamientos efectuados por Ardao el problema del sujeto aparece categorialmente determinado en su especificidad de *sujeto latinoamericano del filosofar*. Esa determinación involucra una serie de tesis que la sustentan y le confieren sentido, tanto en lo que hace a sus relaciones con los sujetos de las prácticas de transformación como a su potenciación exponencial en la configuración de la orientación emancipadora de tales prácticas.

Las tesis de referencia tienen relación con la concepción de la *cultura*, el carácter rector de las *ideas filosóficas*, la mediación de las *ideas educativas y políticas*, la distinción entre ideas-conceptos e *ideas-juicios*, los sentidos básicos de la *filosofía*, la *autonomía técnica* como expresión de subordinación, la *autonomía espiritual* como expresión de emancipación, la articulación *estructura-función* y la dicotomía *dominación-emancipación* en las direcciones vertical y horizontal del espacio cultural latinoamericano.

En lo que hace referencia al concepto de *cultura* en Ardao, el mismo se corresponde con su práctica de la *historia de las ideas* como vía de configuración de su *filosofía de la cultura*, más específicamente de nuestra identidad cultural latinoamericana.

El ingreso a las peculiaridades de nuestra totalidad cultural desde la *historia de las ideas filosóficas*, parece implicar un fuerte acento en el nivel simbólico de la vida cultural sin perjuicio de la referencia al papel de los procesos del nivel material, cuyo significado no quiere desconocerse en ninguna forma:

> *La empresa de reconstrucción histórica de las ideas filosóficas en Latinoamérica, llevada a cabo en los últimos tiempos, se ha revelado fecunda, según se ha visto, en el campo estricto de la filosofía. Pero se ha revelado no menos fecunda como esclarecedora de importantes aspectos del general proceso histórico del continente, al poner de relieve la influencia en ellos del pensamiento filosófico. No corresponde engolfarse aquí en la clásica cuestión de la valoración correlativa, como factores históricos, de los llamados reales o materiales, de orden físico, o biológico o económico, y los llamados ideales o espirituales, de orden psicológico, o intelectual o ideológico. En cualquier caso, no se podría desconocer la enorme gravitación de las ideas, en cuanto tales. Sean factores de respuesta a condiciones infraestructurales, sean factores de creación e iniciativa autónomas, sean ambas cosas a la vez —en el grado en que esas alternativas mismas puedan tener sentido— es lo cierto que accionan y reaccionan, no sólo entre sí, sino también con relación a todos los demás elementos integrantes de la cultura y la existencia social. Y tanto más cierto es ello, si tenemos presente que la referencia no es a las abstractas ideas-conceptos en cuya consideración tantas veces se ha subestimado, y hasta desestimado, por desarraigado o aéreo, el papel de las ideas, sino a las ideas-juicios, concretas siempre en la conciencia humana históricamente viviente y actuante* [11].

La posición de Ardao respecto a los factores determinantes en la vida de una cultura no apuesta a ninguna *última instancia*, independientemente de lo cual centra

el interés de sus análisis en las *ideas* cuyos movimientos de acción y reacción en relación a los distintos elementos y niveles de la totalidad cultural, implican inevitablemente la mediación de un *sujeto* que articulado con las *ideas-conceptos* y las *circunstancias* reales sea articulante de *las ideas-juicios*, única posibilidad para las ideas de proyectarse en la determinación de una práctica histórica y de ser determinadas y resignificadas por los sentidos de esa práctica concreta.

El concepto de cultura en el que se evita la falsa oposición factores materiales-factores espirituales, pero se enfatiza la significación de estos últimos, se polariza en este sentido al consignarse el *carácter rector de las ideas filosóficas*:

> *...entre los distintos sectores de ideas, hay uno que por su naturaleza misma tiene un sello de generalidad o universalidad que lo remonta por encima de los otros y lo convierte en condicionante o rector de los mismos... Es el sector de las ideas filosóficas* [12].

Esta condición de las ideas filosóficas determina su "natural" rectoría no solamente sobre los demás niveles de ideas, sino sobre la configuración misma de la identidad cultural latinoamericana:

> *Sin desconocer, ni menos subestimar, las fuentes extraintelectuales de la cultura, en cuanto ha sido ésta determinada en el continente por la inteligencia, aparece regida por el pensamiento filosófico. Las formas políticas, pedagógicas, literarias, artísticas, religiosas, que se han ido sucediendo, se hallan referidas en cada caso a una conciencia filosófica epocal que las traba o las unifica. No queremos decir con esto que lo filosófico goce de autonomía frente a dichas formas, ni aun respecto a las circunstancias reales subyacentes; queremos decir que en lo filosófico se expresa la unidad espiritual del proceso de la cultura americana* [13].

Se imponen aquí algunas observaciones. Persiste el acento en la consideración de los aspectos espirituales y dentro de los mismos, los intelectuales como los más definitorios de una configuración cultural. Dentro de los aspectos intelectuales el factor filosófico se presenta como jerárquicamente superior por configurarse en cuanto determinación de la inteligencia hacia la totalidad cultural-espiritual como rectora, y en la línea de determinación de la totalidad cultural-espiritual hacia sus síntesis intelectuales como expresión privilegiada de su unidad. Doble significación de la filosofía: un papel de determinación y un papel de expresión. Aceptable quizás esa doble significación si nos mantenemos dentro de los límites de lo que podríamos consignar como una espiritualidad ilustrada (la de los sectores *cultos* en el sentido subjetivo del término cultura), se torna a nuestro juicio inaceptable cuando rebasamos aquella frontera y nos encontramos con pluralidades culturales que así quedarían señaladas como ajenas a *la unidad espiritual de la cultura americana*.

Si tomamos además en consideración la tesis formulada por Ardao en 1950 que afirma que la unidad de los procesos filosóficos nacionales en América,

*...proviene no tanto del intercambio de ideas y de influjos recíprocos, que en nuestros días recién empieza a hacerse sentir, como del común condicionamiento europeo de aquellos procesos nacionales* [14],

tendríamos que concluir sobre la profunda inautenticidad de la llamada *cultura americana* seguramente hasta los años 50 en función de la dependencia eurocéntrica de la inteligencia filosófica que determina y expresa la unidad espiritual alienada de la misma, al tiempo de suponer que el desarrollo de los circuitos de comunicación filosófica interamericanos, de los que el movimiento de la historia de las ideas integrado por Ardao ha sido unos de sus principales promotores, puede haber sido en la segunda mitad del siglo un factor de superación de aquella situación. Aun en esta nueva situación cuya efectividad habría que estimar, subsiste la interrogante acerca de las fronteras reales de una espiritualidad cultural que se identifica en una expresión filosófica, la que al mismo tiempo es factor fundamental en su determinación, lindante seguramente con otra espiritualidad cultural que no tiene en la filosofía ni su determinación ni su expresión. La tesis que considera a la espiritualidad cultural de cuño filosófico, al ser afirmada como "la" unidad espiritual de la cultura latinoamericana, opera como barrera epistemológica respecto de la visibilización de la *espiritualidad cultural parafilosófica*, obturando el proceso de la configuración de su identidad como proceso de identificación posible y configurando la consolidación de un proceso de aculturación al interior mismo de la cultura latinoamericana, al postular e imponer la unidad en donde seguramente existe la pluralidad. Por otra parte, si esta unidad espiritual de la cultura latinoamericana de expresión y determinación filosófica, más que un postulado es un dato de la realidad, dado el sentido de su proyección desde "arriba" hacia "abajo", resulta ser la unidad propia de su hegemonía cultural que la determina como cultura dominante y en relación con la espiritualidad marginal, cultura de dominación.

En alguna forma, la respuesta a la pregunta por la función de determinación y expresión de las ideas filosóficas más allá de la frontera de la espiritualidad ilustrada, la efectúa Ardao en la consideración de que esa doble funcionalidad se cumple a través de las *ideas y prácticas educativas y políticas*:

*...ha existido en América, desde la colonia a la fecha, un pensamiento filosófico de curso continuo y coherente. Las generaciones intelectuales que en ella se han sucedido, ejerciendo naturales funciones directivas en los dominios de la política y la cultura, han actuado todas inspiradas o modeladas por una concepción filosófica general, más o menos expresa, más o menos lúcida. No podría haber sido de otro modo. Es inherente a la inteligencia históricamente constituida, la visión filosófica del mundo y de la existencia humana* [15].

Escribe Ardao en otro lugar:

*...en tanto condicionada, la filosofía recepciona y asume procesos que se remontan desde la infraestructura material bio-económica; y en tanto*

*condicionante, trasmite y rige procesos que descienden desde la superestructura intelectual, científico-ideológica. (...) el entrecruzamiento socialmente más significativo se produce, cualquiera sea la dirección o el sentido de los procesos, en los campos de la educación y la política* [16].

Es decir, los grupos humanos que en América Latina encuentran la unidad espiritual de su cultura en una espiritualidad parafilosófica (en la que las ideas filosóficas no han intervenido ni como factor de determinación ni como vehículo de expresión), se ven afectados en esa unidad de sentido que es su propia identidad cultural por la proyección metafilosófica de las ideas filosóficas en cuanto elementos de hegemonía cultural que fundan categorialmente a las prácticas educativas y políticas que operan como los vehículos de esa hegemonía con el efecto de la configuración de los espacios correspondientes de acuerdo al sentido de la misma. Esta línea de preocupaciones teórico-prácticas adquiere mayor sustento en tanto consideramos que las ideas filosóficas operan a través de las mediaciones educativas y políticas desde las *"generaciones intelectuales"* que han ejercido "naturales funciones directivas en los dominios de la política y la cultura". En esta perspectiva resulta prácticamente inevitable que el sentido de las formas educativas y políticas así configuradas, responda a los intereses de quienes ejercen "naturales funciones directivas", descontado el hecho de que la "naturalidad" de esa función directriz procede de la configuración filosófica de la inteligencia de las élites dirigentes [17].

No obstante la connotación de dominación que parece estar adscripta al nivel jerárquicamente superior de la "inteligencia históricamente constituida" y a los sujetos que con ella gobiernan la realidad a través de las mediaciones políticas y educativas, la misma puede ser problematizada al considerar dos acepciones de *"filosofía"*:

*...para el examen de la función actual de la filosofía en Latinoamérica se hace necesaria una distinción previa: por lo que se refiere a la noción de filosofía, la distinción entre filosofía como realidad ya fijada en el espíritu objetivo, y la filosofía como ejercicio todavía viviente en el espíritu subjetivo.*
*En otros términos, distinción entre filosofía como determinado tipo de conocimiento históricamente acumulado, organizado y hasta institucionalizado, desde la antigüedad hasta nuestros días, y filosofía como propósito, tarea o misión del filósofo. Conforme a tal distinción, el obligado desdoblamiento del tema daría lugar a estas dos formulaciones: función actual del saber filosófico en Latinoamérica, función actual del pensamiento filosófico en Latinoamérica. (...) La segunda afecta a la inteligencia latinoamericana en su responsabilidad por el ejercicio de la filosofía en lo que tiene de reflexión y especulación; apela a su compromiso consigo misma, en cuanto entidad social comunitaria, por encima, o más allá, de cualquier labor reglada o académica: es, por excelencia, cuestión filosófica* [18].

Trasmisión del saber filosófico como misión del profesor de filosofía, creación de saber filosófico como misión del filósofo. Deslindados analíticamente los dos

sentidos, se plantea la dificultad de concebirlos y practicarlos dentro de esos límites teóricos: en qué medida sea posible trasmitir el saber filosófico sin filosofar y, en consecuencia crear saber filosófico; en qué medida sea posible crear filosofía sino desde la base del saber filosófico de la tradición acumulada.

El acento puesto en el saber filosófico y su trasmisión, descontada la cuota de creatividad filosófica que dicha tarea implica, determina seguramente para América Latina una inteligencia filosófica particularmente dependiente, pues frente a ese saber constituido desde y hacia otras determinaciones culturales, a lo más que ha podido llegar ha sido a su adopción y adaptación críticas.

El énfasis llevado sobre el pensar filosófico en lo que la filosofía tiene de "compromiso consigo misma, en cuanto entidad social comunitaria", sin descuidar la articulación con la tradición filosófica acumulada, implica una fundamental interlocución con el entorno cultural en la que la misma se produce, ganándose en autenticidad, identidad y autonomía frente al peso fundamentalmente exógeno tanto de la tradición filosófica como de los "a priori" académicos que pautan el proceso de su trasmisión.

En definitiva, una filosofía académica que sigue las orientaciones marcadas por los centros extracontinentales de producción filosófica académica y un filosofar meta-académico que encuentra su sentido en su articulación con los niveles extrafilosóficos de la cultura viva en la que emerge y con la que se compromete aun sin proponérselo.

Aquella filosofía logra su mayor posibilidad al alcanzar una *autonomía técnica* que acredita su creatividad como filosofar. Este otro filosofar redimensiona el sentido de su autonomía técnica sobre el nivel de discernimiento y gobierno intelectual de su *autonomía espiritual*. Paradójicamente, la autonomía técnica por sí sola significa para la filosofía académica latinoamericana el reforzamiento de su dependencia y de los lazos culturales de dominación, mientras que la autonomía espiritual significa para la autonomía técnica del filosofar extra-académico y con ella para nuestra cultura en su conjunto, una clara expresión de emancipación:

> *Paradójicamente, la señalada autonomía técnica, en lugar de favorecer, por sí misma, la emancipación, la estorba, (...) contribuye a consolidar la dependencia mediante una acción colonizadora ejercida ahora —como en el aprovechamiento de la tecnología nativa en la descentralización de ciertas plantas industriales supranacionales— desde el interior de la propia Latinoamérica.*
>
> *(...) este tipo de filosofar, en función de coordenadas históricas ultramarinas, supuestas representativas de la universalidad, opera, advertida o inadvertidamente, como cúpula intelectual de una dependencia nacional o regional hacia fuera, que es al mismo tiempo de dominación social o cultural hacia dentro. Para nuestra comunidad histórica, lo que en cierto momento se llamó su "normalidad filosófica", como ejercicio de una función técnicamente emancipada, se transforma o deforma en disfunción.*
>
> *La actual filosofía latinoamericana no se agota, empero, en el tipo de filosofar de que acaba de hablarse. Por otra vertiente, aquellas significativas expresio-*

*nes de densidad y nivel, vivifican la autonomía técnica con la autonomía espiritual. Otro tipo de filosofar, entonces, dirigido —en este caso siempre conscientemente— a una función desenajenante o desalienante, de nuestros modos de pensar. Reasunción, o prolongación, de los tradicionales empeños de emancipación mental, a partir de la toma de conciencia de una dependencia histórica global, externa e interna, de la que la intelectual es un aspecto cargado de responsabilidad social. Se está, también aquí, más que ante una posición teórica, ante una actitud de espíritu, opuesta a la anterior, que orientaciones especulativas muy diversas comparten* [19].

Nada puede llevar a pensar que el marco de estructuras de dominación y dependencia que América Latina presenta como matriciales de su realidad histórico-social, tanto en su interioridad como en la exterioridad de sus relaciones, pueda por sí mismo ser capaz de generar alternativas —en el sentido fuerte de la expresión— a su propia tendencialidad estructural.

Nada determina tampoco que la filosofía se oriente (y oriente) —funcionalmente hablando— con un sentido de emancipación, cuando —estructuralmente hablando— la matriz estructural de determinación de su funcionalidad la llevaría a acetar y reforzar el sentido de la dominación.

La única posibilidad para la filosofía de no verse sometida a la tendencialidad estructuralmente determinada en América Latina es a través de la constitución de un *sujeto del filosofar* que al no limitarse a una autonomía técnica, sino cambiarle su sentido sobre la base de una autonomía espiritual, habrá quedado definido en la acepción más rigurosa de la expresión, como *sujeto latinoamericano del filosofar*.

Esta posibilidad abierta para la filosofía, en cuanto ella sea la cúpula intelectual de toda cultura, significará para la cultura latinoamericana, la clave fundamental para su desenajenación y su emancipación posibles.

En la perspectiva planteada por Ardao, la función de la filosofía no puede ser separada de la función del filósofo. La responsabilidad social de la actividad filosófica corresponde a quien la desempeña. En el pensamiento de Ardao esa responsabilidad es mayúscula en función del papel que se le adscribe a la filosofía en la totalidad cultural. A nuestro juicio, ser consecuentes con esa responsabilidad para desarrollar un filosofar técnica y espiritualmente emancipado que se articule con efectivo sentido de emancipación de nuestra sociedad y nuestra cultura, requiere repensar el lugar de la filosofía y de los filósofos en nuestro específico espacio cultural a los efectos de no estar reproduciendo dominación cuando creemos estar produciendo emancipación, o no pensar estar produciendo emancipación humana radical cuando nos encontramos en el terreno de una valiosa aunque limitada "emancipación mental".

Repensar el lugar de los *sujetos latinoamericanos del filosofar* y de su *filosofía* tal vez implique completar con otros acentos el concepto de *cultura*, de forma tal que sin descuidar los propiamente simbólicos, se verifiquen sus articulaciones concretas con los materiales. En esta forma *"las relaciones entre los sujetos de las prácticas de transformación... con los sujetos de los testimonios discursivos"* al

pensarse más problemáticamente tal vez puedan concebirse con mayor nitidez y *realizarse con inequívoco sentido de emancipación* en el proceso de articulación constructiva del *Sujeto Histórico de Emancipación*.

## NOTAS

1. Horacio Cerutti Guldberg: Situación y perspectivas de la filosofía para la liberación latinoamericana. En Concordia, Nº 15, Aachen, 1989, págs. 65-81.
2. Ibídem, pág. 77.
3. Se refiere aquí Cerutti especialmente a los planteamientos de Ardao en Historia y evolución de las ideas filosóficas en América Latina. En La filosofía en América, Trabajos presentados al IX Congreso Interamericano de Filosofía, Caracas, 1979, Sociedad Venezolana de Filosofía, Tomo I, págs. 61-69.
4. Arturo Andrés Roig: Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano, México, F.C.E., 1981.
5. El tema de "la visibilidad de lo invisible" como objeto particular de la teoría del fetichismo lo desarrolla Franz Hinkelammert en Las armas ideológicas de la muerte, San José, Costa Rica, D.E.I., 2ª edición, 1981.
6. Entendemos aquí por "sujeto histórico de emancipación latinoamericana" a la idea reguladora inmanente al movimiento popular en el proceso de su reconfiguración, al modo como Helio Gallardo en su trabajo inédito "Observaciones básicas respecto de actores sociales, movimiento popular y sujeto histórico en América Latina en la década de los noventa" (San José, Costa Rica, 1992), caracteriza al Nuevo Sujeto Histórico: "es una categoría de análisis y también una utopía en el sentido de concepto trascendental".
7. Arturo Ardao, Filosofía de lengua española, Montevideo, Alfa, 1963.
8. Arturo Ardao: La inteligencia latinoamericana, Montevideo, D.P., Universidad de la República, 1987.
9. Utilizo aquí "pensamiento de emancipación" con la intención de evitar la reducción a la autodenominada y paradójica "filosofía de la liberación", incluyéndola conjuntamente con otras expresiones de la filosofía —como la del mismo Arturo Ardao—, así como de pensamiento crítico en las ciencias sociales y en la teología latinoamericana.
10. Al señalar los rasgos más significativos del pensamiento filosófico hispanoamericano, Augusto Salazar Bondy escribe: "Queremos llamar la atención (...) sobre otro rasgo histórico que tiene mucha repercusión en la estructura y sentido de nuestro pensamiento: se trata de que la filosofía ha comenzado en nosotros desde cero, es decir, sin apoyo en una tradición intelectual vernácula...". En "¿Existe una filosofía de nuestra América?", México, Siglo XXI, 1968, pág. 37. Lo que el filósofo peruano plantea en relación al comienzo mismo de la filosofía en Hispanoamérica se reedita como actitud dominante en los que con total discontinuidad constituyen nuevos "comienzos".
11. Arturo Ardao: "La inteligencia latinoamericana", págs. 123-124.
12. Arturo Ardao: "Filosofía de lengua española", pág. 88.
13. Ibídem., pág. 81.
14. Ibídem., pág. 81.
15. Ibídem., pág. 80.
16. Arturo Ardao: "La inteligencia latinoamericana", pág. 135.
17. Si consideramos siguiendo a Bourdieu que los intelectuales "son un sector dominado de la clase dominante" (Pierre Bourdieu: "Cosas dichas", Buenos Aires, Gedisa, 1988, pág. 147) no resulta ajeno el alcance de su posible perspectiva de emancipación ni tampoco que lo que dentro de su horizonte pueda presentarse como emancipación, no pueda significar desde otro horizonte experiencia de dominación.
18. Arturo Ardao: "La inteligencia latinoamericana", págs. 131-132.
19. Ibídem., págs. 138-139.